TYPO

typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

TYPO.17 SEPTEMBER 2005

Partneři časopisu / Partners of magazine

generální partner/ general partner

Odborné polygrafické vydavatelství SVĚT TISKU

Vydavatel odborných publikací, pořadatel seminářů, konferencí a odborných zájezdů, konzultant a poradce pro oblast předtiskové přípravy, tisku, dokončujícího zpracování

Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3, Česká republika
tel.: 271 737 788, 271 733 554, fax: 272 736 252
e-mail: redakce@svettisku.cz; inzerce@svettisku.cz
http://www.svettisku.cz

hlavní partneři / main partners

DataLine

Distributor a produkční partner společnosti Linotype Library, dodavatel a systémový integrátor grafických, předtiskových a publikačních systémů a zařízení pro produkční digitální tisk.

DataLine Technology spol. s r. o.
Drahobejlova 6, 190 00 Praha 9, Česká republika
tel.: +420 284 811 400, fax: +420 284 811 409
e-mail: obchod@dataline.cz
www.dataline.cz

SOFTWARE AMOS

Výhradní distributor Adobe Systems pro ČR a SR.
Dodavatel aplikací pro klasické, internetové a multimediální publikování a pro elektronickou distribuci a archivaci dokumentů.
Specializované školící středisko aplikací Adobe.

AMOS Software, spol. s r. o.
Patočkova 61, 169 00 Praha 6, Česká republika
tel.: +420 284 011 211, fax: +420 284 011 212
e-mail: obchod@amsoft.cz
www.amsoft.cz

tiskárny / printers

kpr TISKÁRNA

Kompletní předtiskové, tiskové a knihařské služby: ofsetový tisk B1 a B2 (Heidelberg), vazby V1 a V2, automatický výsek B1, falcování, slepotisk, trojřez, DTP, scan, osvit CtP

K. P. R. s. r. o.
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9
tel.: 266 311 822, fax: 266 311 820, e-mail: info@kprtisk.cz
www.kprtisk.cz, www.mojetiskarna.cz

TISKÁRNA REPROPRINT s.r.o.

DTP, redigitalizace filmů, osvit CtP, archový i rotační ofsetový tisk na strojích Heidelberg, vazby V1 a V2

Tiskárna Praha
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9 – Vysočany
tel.: 225 277 111, fax: 225 277 249, e-mail: obchod@praha.reproprint.cz

Tiskárna Zádveřice
763 12 Zádveřice 48, Zlínský kraj
tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112, www.reproprint.cz

REAL TISK

grafika, DTP, CTP, tisk do formátu B1, kompletní knihařské zpracování

REALTISK, s. r. o.
Opatovická 18, 110 00 Praha 1
tel.: +420 224 930 426, +420 224 933 822–3
fax: +420 224 933 824

partneři / partners

STUDIO MARVIL
ADOBE AUTHORIZED SERVICE PROVIDER

grafické návrhy, DTP, scan, osvit velkoformátový a digitální tisk prodej fontů URW++ a Adobe

Studio Marvil, s. r. o.
Ječná 29, 120 00 Praha 2
tel.: 224 941 955, fax: 224 941 145
marvil@marvil.cz
www.marvil.cz

Storm Type Foundry

Střešovická písmolijna je výrobcem kvalitních OpenType fontů s jedenáctiletou tradicí. Kromě slavných klasických textových písem z evropské historie nabízí také důležitá původní díla českých písmařů 20. a 21. století.

František Štorm
Špálova 23, 162 00 Praha 6 CZ
mail@stormtype.com
www.stormtype.com

océ Printing for Professionals

Océ umožňuje svým zákazníkům účinné a efektivní zpracování dokumentů nabídkou průběžně inovovaných produktů pro správu a tisk dokumentů pro profesionální prostředí.

Océ-Česká republika, s. r. o.
Hanusova 18, 140 21 Praha 4
tel.: +420 244 010 111, fax: +420 244 010 190
e-mail: info@oce.cz, http://www.oce.cz
http://shop.oce.cz

OMIKRON univerzální tiskárna GRAFICKÉ STUDIO

Univerzální tiskárna a grafické studio. Tisk katalogů a časopisů V1, V2, V3, automatický výsek.

OMIKRON Praha, spol. s r. o.
Doudova 22, 147 00 Praha 4
tel.: 261 218 309–10, fax: 261 227 946
výroba: U Elektry 650, Praha 9 – Hloubětín
e-mail: omikron@omikron.cz
www.omikron.cz

partner / partner

partneři / partners

www.sazba.cz

(nejen) knižní typografie a sazba, jazykové redakce, korektury, školení grafických pracovníků

Studio LACERTA
Chvalova 11
130 00 Praha 3
tel.: 603 746 009
sazba@sazba.cz
www.sazba.cz

Suitcase Type Foundry

Původní písma, korporátní písma, písma na objednávku.

SUITCASE TYPE FOUNDRY
Soběslavská 27
130 00 Praha 3
tel.: +420 775 066 498
mail@suitcasetype.com
www.suitcasetype.com

antalis

ANTALIS s. r. o., velkoobchod papírem, člen nadnárodní společnosti ANTALIS International Holdings.

ANTALIS s. r. o.
Office Park Nové Butovice
Bucharova 1314/8, 158 00 Praha 5
tel.: +420 233 113 211, fax: +420 233 113 223
e-mail:antalis@antalis.cz
www.antalis.cz

partner / partner

partner / partner

TYPO typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

ČLEN ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK . A MEMBER OF ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK icograda

→ **www.magtypo.cz**
→ **vydavatel** publisher
Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Společnost je zapsaná u městského soudu Praha, oddíl C, vložka 80559
→ **adresa** address
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3
tel./phone: +420 271 737 788
fax: +420 272 736 252
→ **předplatné** subscription
predplatne@magtypo.cz
sub@magtypo.cz
→ **manažerka redakce** editorial office manager
Linda Kudrnovská (linda@magtypo.cz)
→ **inzerce** advertising
Martin Jamrich (martin@magtypo.cz)
→ **redakce** editors
redakce@magtypo.cz, pr@magtypo.cz
Filip Blažek (filip@magtypo.cz)
Pavel Kočička (catt@magtypo.cz)
Jakub Krč (jakub@magtypo.cz)
Pavel Zelenka (pavel@magtypo.cz)
→ **grafika** design
Jana Vahalíková (jana@marvil.cz)
→ **pre-press**
Studio Marvil (www.marvil.cz)
→ **tisk** print
REALTISK s. r. o. Opatovická 18, 110 00 Praha 1 Nové Město,
tištěno na papír BLACK LABEL mat / printed on BLACK LABEL mat paper – 150 g/m² & 250 g/m² (dodává ANTALIS s. r. o.)
→ **programy** software
Adobe InDesign®, Adobe Photoshop®, Adobe Acrobat®, ScenicSoft ColorCentral®, ScenicSoft Preps®

Vydávání povoleno Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13984, ISSN 1214-0716. Názvy produktů a jmen firem zmiňovaných v magazínu mohou být chráněny ochrannými známkami. Přebírání jakýchkoliv údajů z magazínu je povoleno pouze s písemným souhlasem vydavatele.
Materials from this magazine must not be copied or further published without the consent of the editors.

TYPO.EDITORIAL 1

TYPO.INTERVIEW 2
with Albert-Jan Pool → Each typeface serves a certain purpose
Každé písmo má konkrétní účel

TYPO.PHENOMENON 6
Albert-Jan Pool → Industrial archaeology
Industriální archeologie

TYPO.ACTION 16
Pavel Zelenka → The land where reindeers wish typographers good night
Kde sobi dávají typografům dobrou noc

TYPO.TYPEFACE 20
Tomáš Brousil → Dederon

TYPO.PHOTO 22
Kryštof Blažek → Samos

TYPO.TOOLS 24
Pavel Kočička → FonTunes
Linotype FontExplorer X – Think different!

TYPO.BAZAAR 28

Milí čtenáři, jak jsme avizovali v minulém čísle, přinášíme unikátní materiál věnovaný německému dálničnímu písmu DIN. Věříme, že i vás překvapí dlouhá historie tohoto písma, tak oblíbeného mezi současnými designéry po celém světě. Článek pro Typo připravil typograf Albert-Jan Pool, autor úspěšné rodiny písem FF DIN. Fenoménu DIN se rovněž týká většina otázek, které jsme Poolovi položili v interview. Snažíme se být přítomni na důležitých evropských akcích věnovaných typografii a grafickému designu. Tou zřejmě nějdůležitější byla konference ATypI, která se konala v září v Helsinkách. Postřehy Pavla Zelenky z Finska otiskujeme na str. 16. Rádi bychom napsali i o konferenci GraficEurope, která se měla konat letos v Budapešti. Příliš vysoký poplatek za konferenci a následná nízká účast zřejmě odradily pořadatele od organizování dalšího ročníku. Škoda, prezentace byly loni vydařené. ✖ [redakce]

Dear readers, as we announced in the previous issue, we are bringing you some unique material dedicated to the German motorway typeface DIN. We believe that you, too, will be surprised by the long history of this typeface, so popular among the present-day designers all over the world. The article for Typo was prepared by the typographer Albert-Jan Pool, author of the successful family of typefaces FF DIN. Most of the questions we asked Pool in the interview also touched upon the DIN phenomenon.
We take care to be present at important European events concerning typography and graphic design. The ATypI conference, which took place in Helsinki in September, counts among the most significant ones. You will find Pavel Zelenka's impressions of Finland at page 16. We also wanted to write about the GraphicEurope conference, which was meant to take place in Budapest. However, high entrance fees and the resulting poor attendance probably discouraged its organisers from running it again this year. What a shame—the presentations last year were quite successful. ✖ [the editors]

TYPO:TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Medium, Semibold, Black) Fette Engschrift (Regular) → URW++

FRK FOR Nimbus Sans Novus (medium, semibold, heavy) URW++ + DIN (regular, medium, bold)

In 1994, in San Francisco, Albert-Jan Pool and Erik Spiekermann took a cab together from the ATypI conference to the airport. Spiekermann knew that Pool's employer went bust, so he told him that if he wanted to earn some money with type design, he should have a look at fonts such as OCR and DIN. At the same time, he invited Pool to Berlin to discuss the idea in detail. One year later, FontShop published Pool's typeface FF OCR-F, followed by the family FF DIN. Spiekermann had the skill to point out an empty space in the market. Digital DIN fonts were available at that time, however, only in two weights and solely in pure geometric shape. Pool designed a family of five weights, he added true italics and also some alternative characters, such as the "i" with a round dot and the lower case figures. With time, five weights of DIN Condensed were added, as well as Greek and Cyrillic versions. The shape of new FF DIN differs from the original mostly by thinner horizontal strokes and by more fluent curves.
Despite its primitive, technical look and the clear reference to the German motorway signboards, FF DIN became a phenomenon. The typeface has even pervaded book and magazine typography, and it found its place in posters of cultural institutions. That is why we asked Albert-Jan Pool for an interview and an article on the DIN typeface history, when we met him at the Typo Berlin conference in 2005.

✖ IN YOUR LECTURES AT TYPO BERLIN, YOU DESCRIBED THE EVOLUTION OF THE FF DIN TYPEFACE. SO, WAS IT CREATED JUST TO FILL IN A GAP IN THE MARKET?
It is part of the story. Erik Spiekermann saw the old DIN typeface on the market in two weights and he noticed that several designers began using it. And he thought: why is this happening? These were leading designers, he saw them going on and he thought: "Hm, we should do something about it. Why do they use this unusable typeface? Let's ask someone who can make something useful out of it. Then it might work even better."

✖ AND AREN'T YOU THINKING ABOUT EXPANDING IT INTO MORE STYLES? CREATING DIN SERIF, DIN ROUNDED...
I am working on the rounded version. I am also working on stencil, on extended, on monospaced. There are many things that are being developed.

✖ IS IT STILL FUN FOR YOU TO STAY WITH ONE CONCEPT AND TO EXPAND IT?
On one hand, type design is creative. You think of something new and try it out, and find out what it should be like, but at the same point, the production process starts. For example, when you have an "o", you might make an "e" out of it, or when you have an "n", you might transform it into an "h". The work must thus be perfect from the very beginning, because otherwise, if you decide to make the font a bit wider, you'd have to start all over again. You must be aware of what you are doing from the very beginning. It is unlike many other professions—for example, when you work on an advertising campaign, you may keep changing the motifs. The executive officer says: "We will not bring this up. It is just impossible." And two weeks later, the ad must be on TV or on billboards.

✖ YOU TOOK A GERMAN ROAD SIGN TYPEFACE, EXTENDED IT TO A FAMILY, AND NOW YOU CAN SEE IT IN WORKS OF TYPOGRAPHERS ALL AROUND THE WORLD. YOU CAN FIND DIN IN NEWSPAPER HEADLINES, FLYERS OR EVEN BOOKS. HOW DO YOU FEEL ABOUT HAVING RESPONSIBILITY FOR SPREADING GERMAN CULTURE, GERMAN GEOMETRIC STYLE?
There is not that much responsibility, because a typeface cannot lead to a disaster, I hope. I do not work for those who deal with atomic energy, for example, and my work could not lead to the invention of a nuclear weapon. A bad typeface does not really hurt. Compared to warfare, my work brings no serious responsibility.
I think FF DIN serves certain needs. For example, the designers of Geo Magazine use FF DIN, also its black version, combined with Collis, a very sophisticated text typeface, created by Christoph Noordzij, one of my old schoolmates. This shows a great contrast—DIN is very mechanical, very bold and striking. So there is one typeface that serves reading and a second one which suggests information, suggests legibility. This is the principle of information design—you read a traffic sign and you accept it as pure information. You don't need to think it over again. Berlin is Berlin, what else could it be? The simplicity invites people to get into it. If you would set the whole magazine in a sophisticated text typeface, people would think that it is aimed at very educated people, that it would be too complicated, and that they could never understand it. So, the typeface serves certain purpose, and therefore it is good that it exists.

✖ YOU SAY THAT DIN "TELLS THE TRUTH", THAT IT IS A SERIOUS NEUTRAL TYPEFACE, THAT IT IS SOMETHING THAT WORKS IN GERMANY, BUT IT WOULDN'T WORK THE SAME WAY FOR EXAMPLE IN BRITAIN, BECAUSE THEY USE MORE DECORATIVE STYLE.
Yes, DIN is neutral, but it is not as neutral as Univers, because FF DIN has not been made perfect. It has simple appearance. Its forms suggest that it is easy to read. And it is neutral and somehow objective. But that is the way how people look at things. When you tell people something about type design, they would always come up with the idea that Futura is probably the best legible typeface, because people understand how the forms are being made—this is circle, this is triangle...
People think that if they can understand

EACH TYPEFACE SERVES A CERTAIN PURPOSE

how letters are being constructed, they can also read them easily, but that is nonsense. One doesn't need to understand the way letters are made before one gets to read them.

✖ THERE ARE TWO DIFFERENT VIEWS OF DIN. PEOPLE WERE USED TO SEE IT FOR TENS OF YEARS, BUT WHEN I FIRST SAW IT IN A PRINTED MAGAZINE, THE TYPEFACE WAS NEW. IT WAS COMPLETELY DIFFERENT, SO FRESH, SO NEW, SO MODERN. AND I THINK THIS IS ALSO THE WAY IT IS USED OUTSIDE OF GERMANY.
Yes, foreign typographers use it for different reasons. It is new, it is practical, it has certain quality, and it seems like it hasn't been around until now. Designers are the sort of people who get fed up with what they are doing very easily. They are always looking for something new. Which is in fact irrational, because from the rational point of view, you could say: Well, we have Univers, the family is bigger, it has been redrawn recently, its proportions are perhaps ideal, the form solutions are better, because there is no constructivist idea behind it. It is good, it works, why shouldn't we use it forever? But the public also looks for something new. It is always nice to have a new shirt, new shoes, a new computer. So they like FF DIN, because it is new.

✖ DIN IS ALSO USED AS A CORPORATE FONT OF THE CZECH NATIONAL THEATRE. IT IS PERHAPS ODD THAT A TRAFFIC TYPEFACE IS USED BY ONE OF THE MOST ADMIRED CZECH CULTURAL INSTITUTIONS WHICH PLAYED A LEADING ROLE IN THE NATIONAL REVIVAL MOVEMENT AGAINST GERMAN CULTURE OF PRAGUE IN THE 19TH CENTURY. AND NOW, THEY ADOPT DIN AS A CORPORATE TYPEFACE. IT IS SIMILAR TO THE USE OF DIN IN CENTRE POMPIDOU IN PARIS. I AM SURE THAT RUEDI BAUR KNEW THAT HE IS USING GERMAN TYPEFACE.
One of my colleagues, a graphic designer, went to Paris for her holiday, and she came back saying: "Did you know that all the signs in the Centre Pompidou are designed using DIN?" She also brought a booklet on the Centre Pompidou by Ruedi Baur, that's where I found the pictures for my lecture. I was about 13 years old when I first saw the Centre Pompidou. It has

KAŽDÉ PÍSMO MÁ KONKRÉTNÍ ÚČEL

V roce 1994 jeli Albert-Jan Pool spolu s Erikem Spiekermannem taxíkem na letiště z konference ATypI v San Francisku. Spiekermann věděl, že Poolův zaměstnavatel zrovna zkrachoval, a tak mu řekl, ať se mrkne na písma jako OCR a DIN, jestli chce svými písmy vydělat nějaké peníze. Zároveň pozval Poola do Berlína, kde by mohli tuto myšlenku společně rozvinout.
O rok později skutečně FontShop vydal Poolovo písmo FF OCR-F a vzápětí i rodinu FF DIN. Spiekermann dokázal velmi přesně vystihnout mezeru na trhu. V prodeji sice byla digitalizovaná písma DIN, ale pouze ve dvou duktech a navíc v přísně geometrické kresbě. Pool navrhl rodinu o pěti duktech, doplnil ji o skutečné kurzivy a také o alternativní řez lišící se např. kulatou tečkou nebo minuskovými číslicemi. Postupně přibylo 10 řezů rodiny DIN Condensed a také varianta řecká a cyrilice. Tvarově se nový FF DIN od původní verze liší zejména tenčími horizontálními tahy a plynulejší kresbou křivek.
Přes svůj primitivní technický vzhled a jasný odkaz na německé dálniční značení se stal FF DIN fenoménem. Písmo proniklo do knižní i časopisové typografie i na plakáty kulturních institucí. Proto jsme na konferenci Typo Berlin 2005 požádali Alberta-Jana Poola o rozhovor.

Ve svých přednáškách na Typo Berlin jste popisoval evoluci písma FF DIN. Bylo skutečně vytvořeno proto, aby vyplnilo mezeru na trhu?
V jistém smyslu ano, ale je to jen část pravdy. Erik Spiekermann zjistil, že se prodává původní písmo DIN ve dvou tloušťkách a že ho několik designérů začalo používat. Protože šlo o uznávané grafiky, začal se zajímat o to, proč DIN používají, a řekl si: **„S tím bychom měli něco udělat. Proč vůbec používají takový nepoužitelný font? Kdyby ho ale někdo upravil, mohlo by fungovat mnohem lépe."**

Neuvažujete o tom, že byste rozšířil rodinu písem DIN o další variace? Nechystáte se vytvořit řekněme DIN Serif, DIN Rounded?
Na variantě DIN Rounded právě pracuji, ale připravuji také Stencil, Extended, Monospaced... Vzniká mnoho fontů najednou.

Ještě pořád vás baví zabývat se rozšiřováním jediné koncepce?
Navrhování písem je sice kreativní – vymyslíte něco nového, vyzkoušíte to a zjistíte, jak by to mělo vypadat –, ale ve stejnou chvíli je už potřeba myslet na proces výroby. Například písmeno „o" můžete snadno změnit na „e" nebo písmeno „n" na „h". Práce musí být perfektně promyšlená od samého začátku, protože pokud se v průběhu tvůčího procesu rozhodnete font o něco málo rozšířit, budete muset začít úplně od začátku. V tom se design písma liší od ostatních profesí – když například pracujete na reklamní kampani, není problém v průběhu práce změnit motiv. Výkonný ředitel najednou prohlásí: „Tohle nemůžeme použít, to je naprosto vyloučené." A o dva týdny později musí být reklama v televizi nebo na billboardech.

Vzal jste písmo používané pro německé dopravní značení, vytvořil z něj rodinu fontů a teď ho vidíte v pracích typografů po celém světě. Najdete ho v novinových titulcích, letácích, dokonce v knihách. Cítíte pocit odpovědnosti za toto šíření německé kultury, německého geometrického stylu?
Není to zase taková odpovědnost, protože font nemůže, jak doufám, způsobit katastrofu. Nepracuji například s atomovou energií a moje práce nemůže vést k vynálezu atomové zbraně. Špatné písmo prostě tak nebolí.
Domnívám se však, že každé písmo musí sloužit konkrétnímu účelu. Například designéři německého Geo Magazine používají FF DIN včetně řezu Black v kombinaci s velice sofistikovaným textovým

Signage for Centre Pompidou in Paris by Intégral Ruedi Baur et Associés, 2000. Typefaces: FF DIN (signage) and DIN Engschrift (screens and objects).
Orientační systém pařížského Centre Pompidou, studio Intégral Ruedi Baur et Associés, 2000. Písmo: FF DIN (orientační systém) a DIN Engschrift (výlohy a poutače).

been on my architectural top-ten ever since, so seeing FF DIN there was fascinating. Besides of that, Centre Pompidou is famous worldwide, so I wanted to use the pictures showing FF DIN in Centre Pompidou in my future lectures immediately. So I called Ruedi Baur to ask him for the pictures and he sent them to me. I have been telling people about this, and this is how I came to hear about the discussion. Before Baur came in, there was a French designer who designed the interior and the guiding system. And many people didn't like Baur's changes. But I haven't traced the discussion yet. I did not read any articles. I did not even discuss it with Ruedi Baur. Maybe Ruedi was a bit rude in taking a "German Industry Standard Typeface" for such a prestigious French place. But on the other hand, one must admit that it fits very well with the architecture.
So, there are always several reasons for using a certain typeface: one is that it looks nice, second is that it is legible, and the third is that it goes well with the historical and cultural background. But if we weren't brave enough, we would always use black on white and typefaces like Garamond. Then, people would not notice that things change. Not only the designers need new impulses, also the general public does. You only notice a change in the content when its appearance changes too—you would not believe that, for instance, a magazine has hired new journalists and has changed its editorial style, if the layout remained the same. People think these things belong together. In the same way, when two companies merge, people will only believe in the new beginning if the company gets a new name, a new logotype, so they can see it on their new business cards.

✖ EASTERN EUROPEAN DESIGNERS LIKE THE DIN TYPEFACE. IT MIGHT BE AN ANSWER TO YOUR QUESTION WHY SO MANY CAR PRODUCING COMPANIES CHOOSE DIN FOR THEIR ADVERTISEMENT CAMPAIGNS—AN UNEDUCATED CZECH DESIGNER WHO HAS SOME DOUBTS USES DIN AS HE CANNOT GO WRONG.
Yes, just like the British printers were taught—"If in doubt, use Caslon." But FF DIN is now something like Helvetica. Once, Helvetica was also new and fresh. Of course, there was Akzidenz Grotesk behind it, but the Helvetica family was bigger, it was available for more machines of the time, for more systems, it was licensed to several others. So it was new, it was available, it was nice, and it was promoted by many typographers so it became a kind of world-wide fashion. Just like the blue jeans. ✖

písmem Collis mého bývalého spolužáka Christopha Noordzije. Vzniká tak výrazný kontrast – DIN je mechanický, velmi tučný a výrazný. Je zde tedy jeden font, který je určen pro čtení, a druhý, který naznačuje dobrou čitelnost, jednoduché předání informace. To je princip informačního designu – čtete dopravní značku a přijímáte ji jako čistou informaci. Nemusíte ji dlouho studovat. Berlín je Berlín, co jiného by to mělo znamenat? Jednoduchost dodává lidem odvahu. Pokud vysadíte celý časopis dokonalým textovým fontem, budou se domnívat, že je určen jen vysoce vzdělaným čtenářům, bude se zdát příliš komplikovaný na to, aby mu mohli porozumět. Každé písmo má tedy konkrétní účel, a proto je dobře, že vzniklo.

Říkáte, že DIN „mluví pravdu", že je to seriózní, neutrální písmo, které je však typicky německé a například v Británii nepoužitelné, protože Britové mají radši dekorativnější styl.
Ano, DIN je neutrální, ale není tak neutrální jako například Univers, protože FF DIN nebyl vytvářen s cílem být dokonalý. Vypadá velmi jednoduše, jeho tvary dávají tušit, že bude dobře čitelný. Je neutrální a svým způsobem objektivní. Ale lidé to vidí jinak. Když jim řeknete něco o typografii, vždycky dojdou k závěru, že Futura je nejlépe čitelné písmo, protože je dobře vidět, jak jednotlivé tvary vznikaly – tohle je přece kolečko, tohle trojúhelník... Domnívají se, že když chápou, jak jsou znaky konstruovány, mohou je také snadno číst, ale to je přece nesmysl. Nemusíme rozumět tomu, jak znaky vzikají, než je začneme číst.

Lidé byli zvyklí vídat písmo DIN desítky let na silnicích, ale když je poprvé uviděli v tištěném časopise, bylo pro ně nové, jiné, zcela moderní a jako takové je také vnímají designéři za hranicemi Německa.
Ano, zahraniční typografové FF DIN používají z jiných důvodů. Je nový, je praktický, má jisté přednosti a zdá se, že tady něco takového dosud nebylo. Designéři patří k lidem, kterým se všechno, co dělají, brzy zprotiví. Pořád hledají něco nového. Je to ve skutečnosti iracionální, protože z racionálního hlediska bychom mohli říct: „Tak, máme rodinu písem Univers, která je větší, nedávno překreslená, má nejspíš ideální proporce, i tvarové řešení je lepší, protože za ní nestojí žádná konstruktivistická idea. Je to dobré písmo, funguje, proč bychom ho tedy neměli používat nadosmrti?" Ale veřejnost chce také vidět něco nového. Vždycky je lepší mít nové tričko, nové boty, nový počítač. Proto si lidé oblíbili FF DIN – je prostě nový.

Písmo DIN používá jako korporátní font také české Národní divadlo. Je zvláštní, že jedna z nejvýznamnějších českých kulturních institucí, která v devatenáctém století sehrála důležitou roli v českém obrození, ostře vymezeném vůči německé kultuře, používá písmo určené pro německé dopravní značení. Je to podobné jako použití písma FF DIN v pařížském Centre Pompidou. Ruedi Baur určitě věděl, že používá německé písmo.
Jedna moje kolegyně grafička jela do Paříže na dovolenou a po návratu mi nadšeně řekla: **„Víš, že informační a orientační systém v Centre Pompidou je vysázený DINem?"** Poprvé jsem viděl Centre Pompidou, když mi bylo třináct let, a od té doby zůstává v mé pomyslné architektonické „top ten". Vidět tam FF DIN jako korporátní písmo bylo fantastické. Kromě toho Centre Pompidou každý zná, takže jsem hned věděl, že ve svých příštích přednáškách chci použít fotografie, na kterých je jeho nový oreintační systém. Zavolal jsem tedy Baurovi a on mi fotografie obratem poslal.
S mnoha lidmi jsem pak o Baurově volbě mluvil, a tak jsem se dozvěděl o polemikách, které kolem nového korporátního stylu centra vznikly. Než totiž na scénu vstoupil Baur, byl autorem informačního a orientačního systému jeden francouzský grafik, a Baurovy změny vyvolaly velkou diskuzi. Ještě jsem se tím příliš nezabýval, nečetl jsem žádné recenze ani jsem o tom s Baurem nemluvil. Možná to od něj byla trochu drzost, že v tak prestižní francouzské budově použil „německé standardizované industriální písmo". Je ale třeba uznat, že se prostě k architektonickému pojetí Centre Pompidou velmi dobře hodí.
Vždy je několik důvodů k použití konkrétního písma – písmo dobře vypadá, je dobře čitelné, zapadá do historického a kulturního kontextu. Kdybychom ale neměli dost odvahy, pořád bychom používali černou na bílé a písma jako je Garamond. Lidé by si pak ani nevšimli, že se typografie a design vyvíjí a mění. Nejenom designéři, ale i veřejnost potřebuje nové podněty. Změny v obsahu si totiž všimnete jen tehdy, když se změní i vizuální stránka. Neuvěříte například, že časopis má nové žurnalisty a změnil styl informování, pokud se nezmění také grafická úprava. Lidé jsou přesvědčeni, že to spolu souvisí. Stejně je tomu i v případě, že se spojí dvě společnosti. Lidé uvěří ve skutečný nový začátek až v okamžiku, kdy společnost dostane nové jméno a nové logo.

Východoevropští designéři milují DIN. Ptal jste se, proč si jej tolik automobilek vybírá pro své reklamní kampaně. Není odpovědí fakt, že má-li nevzdělaný český designér pochybnosti, zvolí DIN, protože zkrátka nemůže udělat chybu?
Ano, britské tiskaře dřív také učili: „Když váháš, použij Caslon." Ale FF DIN je dnes spíš něco jako byla dříve Helvetica. Byla také nová a neokoukaná. V pozadí byl samozřejmě Akzidenz Grotesk, ale rodina Helvetiky byla větší, byla dostupná pro většinu strojů, operačních systémů a dalších zařízení. Byla tedy nová, dostupná a pěkná a mnoho typografů ji propagovalo. Proto se stala celosvětovou módou podobně jako džíny. ✖ **[překlad: Linda Kudrnovská]**

rozhovor s Albertem-Janem Poolem vedli Filip Blažek a Pavel Kočička

Albert-Jan Pool (born in Amsterdam, 1960) studied in The Hague at the Royal Academy of Arts. He was one of the co-founders of Letters], a group of young Dutch type designers. Many of its members have become well-known type designers (e. g. Frank Blokland, Erik and Petr van Blokland, Jelle Bosma, Luc(as) de Groot, Bart de Haas, Henk van Leyden, Peter-Matthias Noordzij, Marie-Cécile Noordzij-Pulles, Just van Rossum or Peter Verheul). After his studies, he moved to Germany. Between 1987 and 1994, he worked as a Type Director (Scangraphic in Wedel, URW in Hamburg). During this period, he designed his type families URW Imperial, URW Linear and URW Mauritius. In January 1995, he founded his own studio Dutch Design in Hamburg. FF DIN and FF OCR-F were among his first projects. Dutch Design finally merged into FarbTon Konzept + Design. For customers of FarbTon, he created a number of corporate typefaces. Pool is currently working on several new series in order to extend the family of FF DIN in 2005.

Albert-Jan Pool (narozen 1960 v Amsterdamu) vystudoval Královskou akademii umění v Haagu. Je jedním ze zakládajících členů skupiny mladých holandských typografů nazvané Letters]. Mnozí její členové jsou dnes slavnými designéry (např. Frank Blokland, Erik a Petr van Bloklandové, Jelle Bosma, Luc(as) de Groot, Bart de Haas, Henk van Leyden, Peter-Matthias Noordzij, Marie-Cécile Noordzij-Pulles, Just van Rossum, Peter Verheul). Po studiích se přestěhoval do Německa, kde v letech 1987–1994 pracoval pro Scangraphic ve Wedelu a URW v Hamburku jako „type director". V tomto období navrhl rodiny písem URW Imperial, URW Linear a URW Mauritius. V lednu 1995 založil v Hamburku vlastní studio Dutch Design. Mezi jeho prvními samostatnými projekty byl FF DIN a FF OCR-F. Dutch Design se později spojil do skupiny FarbTon Konzept + Design. Pro klienty studia FarbTon vytvořil Pool množství korporátních písem. V současnosti pracuje na několika nových řezech, rozšiřujících rodinu FF DIN.

DIN

Industrial Archaeology

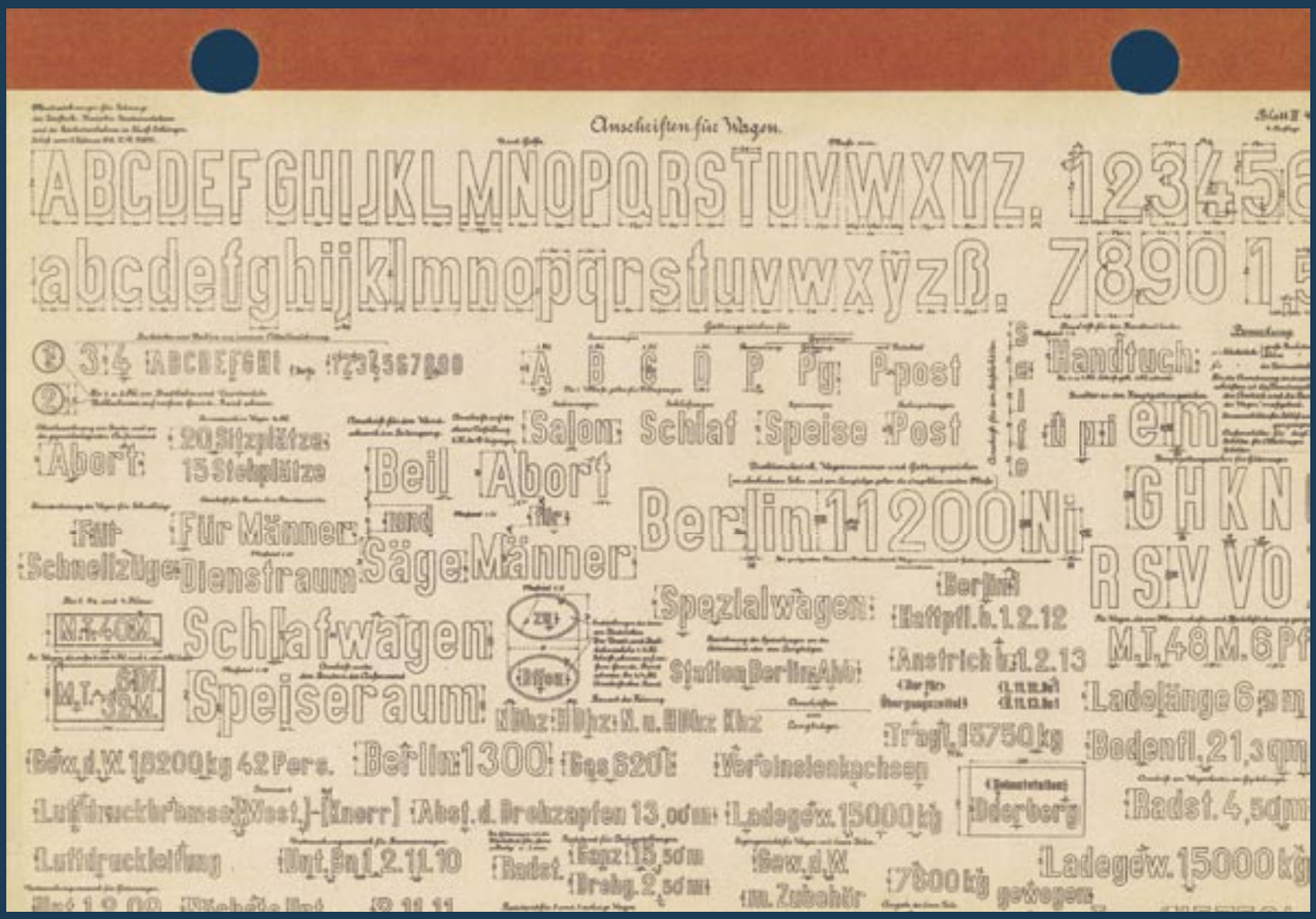
"DIN (Deutsche Industrie-Norm—German Industrial Standard) is the magic word for anything that can be measured in Germany, including the official German typeface, appropriately ... called DIN Schrift. Since it became available in digital form, this face has been picked up by many graphic designers who like it for its lean, geometric lines ..."

Erik Spiekermann,
Stop Stealing Sheep, 1993.

 TEXT. ALBERT-JAN POOL

TYPE TEST Nimbus Sans Novus (medium, semibold, **heavy**) URW++ — **DIN** (regular, medium, **bold**)

↑ **Motorway roadsign using DIN Mittelschrift.**
Dálniční ukazatel vysázený písmem DIN Mittelschrift.
↓ **FontCard using FF DIN, Jürgen Siebert, 1995.**
Pohlednice vysázená písmem FF DIN, Jürgen Siebert, 1995.

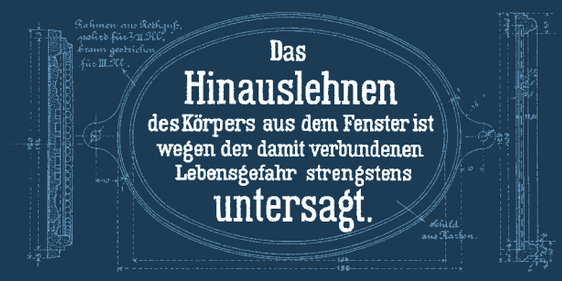


↑ **Ruler, compass and coarse grid govern the design in this master drawing for the Prussian Railways from 1912, similar to the version of 1905. This is the model for DIN Engschrift. This typeface is currently being reconstructed, the working title is FF DIN Industrial.**
Vzorová písma pro Pruské železnice z roku 1912 byla, podobně jako ve verzi z roku 1905, vytvořená pravítkem a kružítkem na mřížce. Toto je vzor písma DIN Engschrift.
Na úpravě a digitalizaci tohoto písma se pracuje, pracovní název zní FF DIN Industrial.

In Germany, typography within the public environment has been dominated by two typefaces as defined in the German Industry Standard DIN 1451: DIN Mittelschrift and DIN Engschrift, its condensed companion. Also known as “Autobahn” typefaces, these two had been dominating the traffic signs and public lettering in Germany for decades.
“To supply a typeface that can be executed with the help of a grid ... the long used typeface of the Deutsche Reichsbahn was chosen”. This quotation from a document from 1936 is one of the very few keys that could be found in the archives of the DIN Institute in Berlin. During World War II, the archives had been bombed twice, so little documentation on the origin of the design of the DIN Schriften has been saved. Fortunately, the history of almost anything connected with (German) railways is being researched continuously, to the maximum limit. Not only steam-engines and timetables, almost any object has its collectors, admirers and specialists. Even signposts and ownerplates.

DIN 1451 / THE FIRST GERMAN CORPORATE TYPEFACE?

In 1905, the KPEV—Königliche Preusische Eisenbahn (Royal Prussian Railways) defined a new master drawing for their lettering. Its original purpose was to unify the descriptions on the freight cars, but it was soon adapted for all sorts of signposts, including the names of railway stations on platforms. It thus became one of the first corporate typefaces in Germany. The foundation of the Weimar Republic, which enforced the process of the unification of the patchwork of German countries into a single German state was followed by a merger of all state railways into the Deutsche Reichsbahn in 1920. The master drawings of the KPEV (Prussian Railways) became the reference for most railway signposts. Originating in master drawing from 1905, the DIN typeface turned one hundred years of age in 2005.



↑ **Handle of an emergency brake in a KPEV-car using the KPEV standard Typeface.**
Držadlo záchranné brzdy ve vagonu společnosti KPEV s použitím standardního písma KPEV.

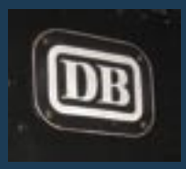
↗ **Instead of setting a standard, the older KPEV master drawings from between 1883 and 1897 document the variety of typefaces in use.**
Starší varianty nákresů dokumentují spíše rozmanitost současně používaných písem než vytváření normy. Ukázky z let 1883–1897.

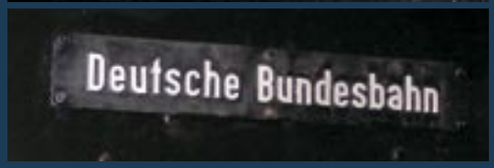
↙ **The 1920 design survived until the introduction of new DB Logos in 1951, which use DIN Breitschrift (left) and 1955 (right).**
Design z roku 1920 vydržel až do představení nových logotypů Deutsche Bundesbahn (DB) roku 1951 s použitím písem DIN Breitschrift (nalevo) a 1955 (napravo).

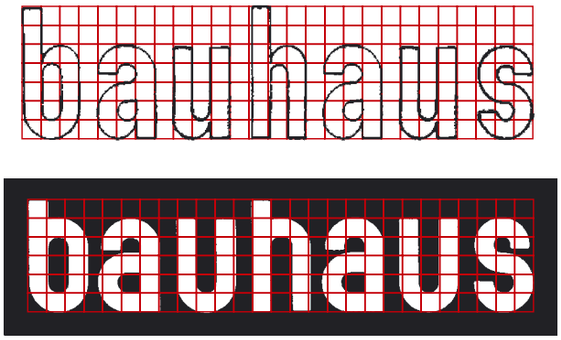
↓ **This master drawing from AEG documents the use of the KPEV standard typeface for the ownerplate of the steam engines built for the Deutsche Reichsbahn (top). As from 1920, all steam engines had identical license plates (centre). After World War II, Reichsbahn was renamed to Bundesbahn (bottom).**
Tento nákres od firmy AEG dokumentuje použití standardizovaného písma KPEV na značení parních lokomotiv zkonstruovaných pro Deutsche Reichsbahn (nahoře). Od roku 1920 měly všechny parní lokomotivy identické tabulky (uprostřed). Po druhé světové válce byla Říšská železnice (Deutsche Reichsbahn) přejmenována na Deutsche Bundesbahn (dole).

↘ **In daily life, the German steam engine is only a number. Its enormous power is regulated by time tables, regulations and men in black. Musician and photographer Axel Zwingenberger masterly captured this phenomenon in his impressive book "Zauber der Züge" (Railway Magic).**
V každodenním životě byla německá parní lokomotiva pouhým číslem. Její nesmírná síla byla usměrňována jízdními řády, pravidly a muži v černém. Hudebník a fotograf Axel Zwingenberger tento fenomén mistrovsky zachytil v impozantní knize „Zauber der Züge" (Kouzlo železnice).

DB







↑ **Comparison of letters drawn on grids identical to the grid of DIN Engschrift: Master drawing, Prussian Railways, Berlin 1905 (top) Bauhaus Logotype, Joost Schmidt, Dessau 1929 (bottom)**
Srovnání znaků zakreslených do mřížky identické s mřížkou písma DIN Engschrift. Písmové předlohy, Pruské železnice, Berlín, 1905 (nahoře). Logotyp Bauhausu, Joost Schmidt, Dessau, 1929 (dole).

← **The "Konsumgebäude" by Walter Gropius from 1928. Whether the typeface is DIN currently remains unclear. Still, the resemblance is quite astonishing. Photo: Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn.**
„Konsumgebäude" Waltera Gropia z roku 1928. Jestli použité písmo skutečně je DIN, zůstává dodnes neobjasněno. Podobnost je však udivující. Foto Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn.

DIN 1451 / A CHILD OF ITS TIME

During the Dessau Period of the Bauhaus, characters were drawn with ruler and compass on coarse grids. Doing so, Herbert Bayer and Joost Schmidt—who were responsible for the courses in typography—became the pioneers of the so-called Constructivist style of lettering. In the 1920s, Constructivism was not the only game in town, but it certainly played an eminent role. A comparison of the KPEV typeface, DIN Engschrift, and of Schmidt's designs shows remarkable resemblance. Although there were no direct connections between Bauhaus and DIN as far as type design is concerned, it is very likely that the railway typeface was well known at the Bauhaus. The proposal that the KPEV lettering would become a part of DIN 1451 has been first published in 1924 and has been discussed in several printers' and graphic magazines. Walter Porstmann, the father of the DIN Formats for paper sizes, held lectures at the Bauhaus in about 1924–1925, where he promoted "kleinschreibung". He also had the idea that a new "phonetic" alphabet would be economical, easier to read, and would therefore be of great help in global communication. Standardisation based on plain solutions was an idea common for both DIN and Bauhaus. With his Universal typeface, developed from 1925 to 1930, Herbert Bayer concentrated on a constructed alphabet with lowercase letters only. Both he and Joost Schmidt promoted "kleinschreibung" in various publications.
Porstmann's ideas on alphabet reform also inspired designers outside the Bauhaus, such as Kurt Schwitters and Jan Tschichold. Both developed "optophonetical" type designs, where the letterforms should visually resemble the sounds connected to them. Especially Kurt Schwitters based his

INDUSTRIÁLNÍ ARCHEOLOGIE

„DIN (Deutsche Industrie-Norm – německá průmyslová norma) je čarovné označení čehokoli, co lze v Německu změřit, včetně oficiálního německého písma příznačně (...) nazvaného DIN Schrift. Od té doby, co bylo písmo digitalizováno, si jej mnozí designéři oblíbili pro jeho geometrické linie..."
Erik Spiekermann, Stop Stealing Sheep, 1993

Veřejný prostor v Německu ovládají dvě písma – DIN Mittelschrift a jeho zúžená verze DIN Engschrift. Tato dvě písma, známá také jako „dálniční", vládnou dopravnímu značení a nápisům na veřejných místech už celá desetiletí.
„Z nabídky písem, která mohou být vytvořena s pomocí mřížky (...), bylo vybráno písmo Deutsche Reichsbahn (Německé říšské železnice)." Citát z roku 1936 je jedním z mála záznamů, které o vzniku písma najdeme v archivech berlínského DIN Institutu. V průběhu druhé světové války byly tyto archivy totiž dvakrát vybombardovány a o původu designu DIN Schriften se dochovalo jen velmi málo dokumentace. Naštěstí je historie téměř čehokoli, co má něco společného s (německou) železnicí, neustále zkoumána až na samou hranici možností. Nejen parní lokomotivy a jízdní řády, ale téměř každý objekt (třeba i železniční ukazatele nebo tabulky se jmény majitelů) má své sběratele, obdivovatele a specialisty.

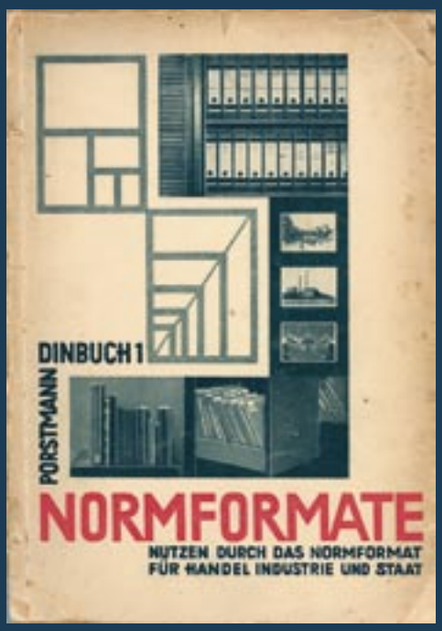
DIN 1451 / první německé korporátní písmo?

V roce 1905 definovala společnost KPEV (Königliche Preusische Eisenbahn – Pruská královská železnice) nové předlohy svého písma. Prvotním důvodem pro jeho vznik byla potřeba unifikace popisu nákladních vagonů, ale brzy bylo používáno pro nejrůznější typy nápisů včetně názvů stanic na nástupištích. Tak se toto písmo stalo jedním z prvních korporátních písem v Německu. Založení Výmarské republiky, které urychlilo proces sloučení německých zemí do Německé říše, bylo v roce 1920 následováno spojením všech státních železnic do společnosti Deutsche Reichsbahn. Předlohy písma společnosti KPEV se staly vzorem pro většinu nápisů spojených s vlakovou dopravou. Návrhy písma DIN z roku 1905 oslaví tedy letos už sté narozeniny.

DIN 1451 / dítě své doby

V dessauském období Bauhausu byly jednotlivé znaky abecedy kresleny za použití kružítka a pravítka na hrubé mřížce. Díky tomu se organizátoři kurzů typografie Herbert Bayer a Joost Schmidt stali průkopníky konstruktivistické typografie (ve dvacátých letech už hrál konstruktivismus hlavní roli ve formování vizuálního prostředí).
Srovnání písma společnosti KPEV, písma DIN Engschrift a Schmidtových návrhů prokazuje výraznou podobnost. Přestože neexistovala (co se navrhování písma týče) žádná přímá spojitost mezi Bauhausem a písmem DIN, je velmi pravděpodobné, že železniční ukazatele představitelé Bauhausu dobře znali. Návrh, že se písmo společnosti KPEV

abcdefghijkl
mnpqrstuvw
xyzag dd



↖ **Dinbuch 1 by Walter Porstman from 1930, the first in a series of books on DIN Standards. The lettering closely resembles DIN Engschrift.** Dinbuch 1 Waltera Porstmanna z roku 1930. První ze série publikací o normách DIN. Nápis jasně připomíná DIN Engschrift.

↑↑ **Early (condensed) version of Herbert Bayer's "Universal typeface", 1924/1925.** Raná (zúžená) verze „Univerzálního písma" Herberta Bayera z let 1924/1925.

↑ **Exhibition poster, design and typeface by Herbert Bayer, 1927. Photo: Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn**
Plakát k výstavě, design a písmo Herbert Bayer, 1927.
Foto: Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn.

← **In 1929 Jan Tschichold published his proposals to reform the latin alphabet. He had been working on these since 1926. In his "Universal" alphabet (top), he tried to find a synthesis between upper and lowercase. The "phonetic" version (below) attempts to find links between letterforms and their pronunciation.**
V roce 1929 Jan Tschichold publikoval svůj návrh reformy latinkové abecedy, na které pracoval od roku 1926. Ve své „Univerzální" abecedě (nahoře) se pokusil vytvořit syntézu minusek a verzálek. „Fonetická" abeceda (dole) se snaží najít souvislosti mezi tvary písmen a jejich výslovností.

↓ **Kurt Schwitters based his "Systemschrift" (system type) on geometric forms. The example shown here is from 1927. Obviously, "M", "e", "o" and the numerals resemble DIN, whereas "A" refers to the designs by Herbert Bayer.**
„Systemschrift" Kurta Schwitterse z roku 1927 je založený na jednoduchých geometrických tvarech. Verzálkové „M", minuskové „e", „o" a čísla připomínají DIN, zatímco verzálkové „A" odkazuje na návrh Herberta Bayera.

für den neuen menschen existiert nur das gleichgewicht zwischen natur und geist zu jedem zeitpunkt der vergangenheit waren alle variationen des alten ›neu‹.

für den noien menren eksistirt nur das glaihgevihт tsviren natur unt gaist. tsu jedem tsaitpunkt der fergarenhait varen ale variatsjonen des alten ›noi‹. aber es var nihт ›das‹ noie. vir dürfen nihт

MEJSTER PREJSE

MŪSJK JM LĒBEN DĒR VÖLKER AM 2. JŪLJ
20 ŪHR DJRJGJERT JM OPERNHAUS
WARSHAUS BERŪHMTER DJRJGENT WERKE
POLNJSHER MEJSTER PREJSE 1–5 MK.

← **Correction sheet of DIN 1451 from 1931. DIN 1451 was finally released in 1936.**
Zkušební arch písma DIN 1451 z roku 1931. Písmo bylo zveřejněno roku 1936.

↘ **Lettering rulers with DIN typefaces were the official standard for quite a long time. An attempt to apply them as an ISO-Standard failed. In 1976 it was decided to supersede them by ISO 3998.**
Šablony pro písmo DIN byly dlouhou dobu oficiální normou. Pokus aplikovat je jako normu ISO se neujal. V roce 1976 byly vytlačeny normou ISO 3998.

alphabets on forms which show remarkable resemblance to those of the DIN typefaces.
Another interesting link between Bauhaus and DIN was the architect Ernst Neufert. Like Joost Schmidt, he was a Bauhaus student from the very beginning in Weimar in 1919. Both attended Gropius' classes. Later, between 1925 and 1929, Ernst Neufert was the manager of Gropius' architecture studio. During this period, Gropius designed the "Konsumgebäude"(building with co-operative stores). It was located in the heart of his "Gropius-Siedlung" in Dessau-Törten. The lettering is practically identical with DIN Mittelschrift, which has been published as a draft in 1926. Since 1926, Neufert had been working on what later became his "Bauentwurfslehre". The book title could be translated into English as "Architect's design instructions". ("Architects' Data" is the title used for it in the English translation). The "Deutsche Normenausschuß" (German Standard Comittee) supported the publishing of the book and contributed a foreword for the first issue in 1936. In this work, Neufert promoted standardisation. Many of his guidelines refer to DIN Standards. Of course, he also set upthe standard for the layout of architectural drawings. DIN typefaces were to be used for all lettering on architects' drawings. In 1944, when over 100,000 copies had been sold, most German architects used Neufert's "Bauentwurfslehre". Until today, it is internationally recognized as a standard work and has been translated into 17 languages.

stane vzorem pro DIN 1451, byl poprvé zveřejněn v roce 1924 a diskutovala nad ním mnohá dobová tiskařská a grafická periodika.
Autor standardizace rozměrů papírů DIN Walter Porstmann pořádal v letech 1924–1925 v rámci Bauhausu přednášky, ve kterých propagoval Kleinschreibung (psaní pouze minuskami). Přišel také s myšlenkou, že by bylo výhodné zavést novou „fonetickou" abecedu, která by byla ekonomičtější, lépe čitelná, a proto velice prospěšná v rámci globální komunikace.
Myšlenka standardizace založené na jednoduchých řešeních byla společná pro DIN i Bauhaus. V letech 1925–1930 vyvíjel Herbert Bayer své „univerzální písmo" zaměřené na konstruovanou abecedu, sestavenou pouze z minusek. Jak on, tak i Joost Schmidt propagovali Kleinschreibung v mnoha různých publikacích. Porstmannova myšlenka na reformu abecedy inspirovala i designéry mimo okruh Bauhausu, například Kurta Schwitterse nebo Jana Tschicholda. Oba se zabývali „optofonetickou" typografií, kde tvary znaků měly vizuálně připomínat zvuky s nimi související. Zvláště Kurt Schwitters založil své abecedy na tvarech, které výrazně připomínají DIN.
Další zajímavý spojník mezi Bauhausem a písmem DIN představuje architekt Ernst Neufert. Podobně jako Joost Schmidt, byl i Neufert studentem Bauhausu od úplných počátků ve Výmaru v roce 1919. Oba také navštěvovali Gropiovy přednášky.

O něco později, v letech 1925–1929, působil Ernst Neufert jako manažer Gropiova architektonického atelieru. V tomto období navrhl Gropius svou Konsumgebäude postavenou v sídle Bauhausu v Dessau-Törten. Nápis na fasádě je prakticky identický s DIN Mittelschrift, jehož hrubý nákres byl poprvé publikován roku 1926. Od roku 1926 Neufert také pracoval na knize, která dostala název „Bauentwurfslehre", česky vyšla pod názvem „Navrhování staveb". Vydání knihy podpořil Německý standardizační výbor (Deutsche Normenausschuß, DNA), který do prvního vydání v roce 1936 připravil předmluvu. V této publikaci Neufert propagoval ideu standardizace a mnohá z jeho vodítek odkazují na normy DIN. Definoval samozřejmě i normy pro přípravu architektonických výkresů, na nichž měla být standardně používána pouze písma DIN. V roce 1944 už bylo prodáno víc než sto tisíc výtisků Neufertovy knihy a většina německých architektů ji používala. Dnes je tato práce považována za klasickou a byla přeložena do sedmnácti jazyků.

DIN 1451 / Made in Germany

Unifikace a standardizace se v mladé Výmarské republice záhy staly hlavním tématem. Z pozice DIN (a tedy německého průmyslu) byla standardizace jedním z hlavních prvků kvality a úspěchu německých výrobků. Zdá se, že si společnost Siemens cenila práce svého zaměstnance

↑ **Logotype using DIN Mittelschrift found on a machine. The DIN typefaces were designed to be used for various purposes.**
Logotyp z písma DIN Mittelschrift nalezený na lokomotivě. Písma DIN byla navržena tak, aby vyhovovala různým účelům.

← **These designs were a part of most issues of DIN 1451 from 1936 to 1987.**
Tyto nákresy byly součástí většiny vydání normy DIN 1451 v letech 1936 až 1987.

↓ **Condensed ('eng') and extended ('breit') versions of DIN were created using the same grid. This page is from DIN 17, which was a standard for typefaces drawn with drawing pens used since 1940.**
Varianty zúženého (eng) a rozšířeného (breit) písma DIN byly navrženy s použitím stejné mřížky. Toto je ukázka DIN 17, norma pro písma kreslená vytahovacím perem, používaná od roku 1940.

↓↓ **For FF DIN (blue), the constraint of continous stroke width of DIN 1451 (white) was abandoned. The weight of the horizontal strokes has been reduced. Curves, as well as their transitions into straight lines, were designed in a more fluent way.**
FF DIN ruší princip stejné síly všech tahů, tloušťka horizontálních tahů je zredukována. Oblé tvary a jejich napojení na rovné tahy jsou plynulejší.

Mit Hilfe des gleichen Hilfsnetzes können auch „Eng- und Breitschriften" geschrieben werden.

DIN 1451 / MADE IN GERMANY

In the young Republic of Weimar, unification and standardization soon became important mottos. Seen from the DIN position (and thus of German industry), standardization was one of the main elements of the quality and success of German products. It seems that the company of Siemens appreciated the work of its employee Ludwig Goller (president of the DIN Committee of Drawings) so much that the characters of the newly drawn DIN Mittelschrift became the model for the new Siemens logotype from 1936. In the DIN literature on DIN 1451, Ludwig Goller, who was responsible for the development of DIN 1451, can be found acting as a true "Dean of DIN". As from the start of the development of DIN 1451, which began around 1924, until the most recent versions of 1985, one main guideline forms the basis of all designs. It should be possible to draw identical characters with all kinds of tools, varying from drawing pens and engraving tools to compass and rulers. They all should share the same heart line. Depending on the tool, stroke ends could be rounded or angular. Great care was taken to ensure that all letters were designed in such a way that they could be drawn with continuous stroke width. This feature of DIN 1451 partly coincides with DIN 16, one of the first DIN Standards. DIN 16 had been released in 1919 as a standard for hand-lettering in technical drawings. As an attempt to link up the two standards, DIN 17 was created. By its release in 1940, the "italic" DIN 16 finally became its "roman" counterpart. Both typefaces were redrawn and thus fitted to the same grid as the one used for DIN 1451. (During World War II, DIN 1451 was "introduced" in the Protectorate of Bohemia and Moravia as ČSN 1034.)
A striking point to be mentioned here is that the concept of continuous stroke width is a constraint which places the DIN typefaces outside of the "real world" of type design. The principle of continuous stroke width is contradictory to the principles of traditional typography, which states that only varying stroke weight may enable ideal images of words. This is why most typographers reject the DIN typefaces, or at least refuse to take them seriously.✖

→ **As the President of the DIN Committee of Drawings, Siemens Engineer Ludwig Goller (1884–1964) was responsible for the development of the designs of DIN 1451. With Goller's publication "Normschriften" (Standard Typefaces) from 1936, the typefaces of DIN 1451 and DIN 16 were proclaimed as a standard for traffic signs, road signs, street names, house numbers and license plates. DIN 284 even defined DIN 1451 as a standard for the border stones of the German "Reich". In September 1939, the DIN Standards practically became legal status, since an official regulation was proclaimed in which the use of DIN standards could be dictated by an administrative order.**
Prezident Výboru pro přípravu písma DIN a inženýr firmy Siemens Ludwig Goller (1884–1964) zodpovídal za vývoj písma DIN 1451.
Vydáním Gollerovy publikace „Normschriften" z roku 1936 byla písma DIN 1451 a DIN 16 prohlášena za normu pro dopravní značení, názvy ulic, čísla domů a SPZ. Norma DIN 284 dokonce definovala písmo DIN 1451 jako standard pro označování hraničních kamenů Německé říše. V září roku 1939 se normy DIN staly právně závaznými, neboť bylo oficiálně vyhlášeno, že dodržování norem DIN může být administrativně nařízeno.

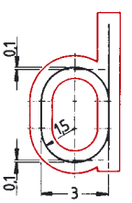
↘ **Engraving models for the Siemens-Halske monogram from 1899, and DIN 1451 from 1987.**
Vzory pro gravírování monogramu Siemens-Halske z roku 1899 a DIN 1451 z roku 1987.

↘↘ **Siemens Logo from 1936 by Hans Domizlaff, one of the first German brand consultants. The characters relate to DIN 1451, which allowed a "pointed" M as an alternative design.**
Logotyp firmy Siemens (z roku 1936) Hanse Domizlaffa, jednoho z prvních německých konzultantů pro firemní grafickou identitu. Znaky odpovídají písmu DIN 1451, které jako alternativní variantu nabídlo špičaté verzálkové „M".

↙ **Comparison of DIN Mittelschrift (top) with FF DIN regular (bottom) in reading text. DIN Mittelschrift is far too heavy to suit the reading eye. Its continuous stroke width causes a spotty image. The condensed version, DIN Engschrift, stands out. The weight scheme for FF DIN was evolved in a way to fit in a new and lighter 'regular' version. Italics, bold and condensed weights allow for all levels of typographic emphasis.**
Srovnání písma DIN Mittelschrift (nahoře) s písmem FF DIN Regular (dole). DIN Mittelschrift je příliš těžký na to, aby vyhovoval čtoucímu oku. Stejná síla jeho tahů vytváří tmavá místa. Zúžená verze je dominantní. Schéma duktů FF DIN bylo vyvinuto tak, aby umožnilo vytvořit novou a světlejší základní verzi. Kurziva, tučné a zúžené řezy dávají typografům více možností vyznačování.

DIN 1451

Albert-Jan Pool was born July 9th, 1960 in Amsterdam. He studied in The Hague at the Royal Academy of Arts. Initiated by professor Gerrit Noordzij the Academy had become an incubator of type design. Albert-Jan was one of the co-founders of Letters], a group of young Dutch type designers. Many of its members (Frank Blokland, Erik and Petr van Blokland, Jelle Bosma, Luc(as) de Groot, Bart de Haas, Henk van Leyden, Peter-Matthias Noordzij, Marie-Cécile Noordzij-Pulles, Just van Rossum and Peter Verheul) have become well-known type-designers. After his studies he left for Germany.



FF DIN Family

Albert-Jan Pool was born July 9th, 1960 in Amsterdam. He studied in The Hague at the Royal Academy of Arts. Initiated by professor *Gerrit Noordzij* the Academy had become an incubator of type design. Albert-Jan was one of the co-founders of **Letters]**, a group of young Dutch type designers. Many of its members (Frank Blokland, Erik and Petr van Blokland, Jelle Bosma, Luc(as) de Groot, Bart de Haas, Henk van Leyden, Peter-Matthias Noordzij, Marie-Cécile Noordzij-Pulles, Just van Rossum and Peter Verheul) have become well-known type-designers. After his studies he left for Germany.

SIEMENS

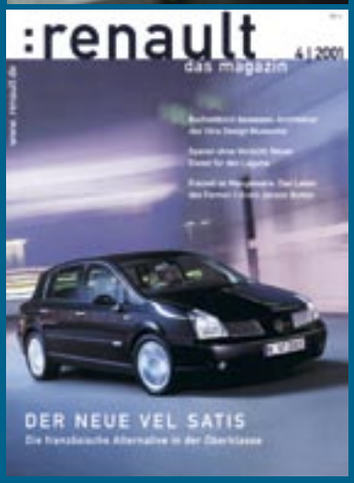
M

← **Reference drawing from “Guidelines for Measurement and Design of Road Signs”, issued in 1957 by the German Ministry of Traffic.**
Předloha z „Pravidel pro měření a návrh dopravního značení“ vydaného Spolkovým ministerstvem dopravy v roce 1957.

↓ **Being used for all traffic signs along the motorway, one of the significant exponents of the German Wirtschaftswunder, DIN Mittelschrift, became a part of the visual expression of that period.**
By “Temporary Order Nr 10” from 1938, DIN 1451 was to be used for all road signs along the new “Reichsautobahnen” (State Motorways). The “Autobahn” typeface was born.
Jelikož byl DIN Mittelschrift používán pro dopravní značení na německých dálnicích, které jsou výrazným představitelem německého ekonomického zázraku, stal se součástí vizuálního výrazu své doby.
Podle „Dočasného nařízení číslo 10“ z roku 1938 měl být DIN 1451 používán pro veškeré značení podél říšských dálnic. Tak se zrodilo „dálniční písmo“.

← **Yello-poster reading: ‘Oh, well, I believe electricity is yellow.’ Originating in public signposts, FF DIN is at its best when serving needs that take advantage of such image. Since the beginning of the liberation of the German power supply market, ‘Yello’ was one of the most successful brands. The 1999 campaign by Kreutz & Partner laid the basis for the success of FF DIN in Germany.**
Plakát firmy Yello „Věřím, že elektřina je žlutá“ vychází z koncepce veřejných výstražných tabulí a písmo FF DIN nejlépe funguje, když je využito právě takovým způsobem. Od počátku liberalizace německého trhu s energií patří Yello mezi nejúspěšnější značky. Kampaň agentury Kreutz & Partner nastartovala úspěch FF DIN v Německu.

↓ **By using FF DIN for the TV advertisement, the message ‘Yellow. Good. Cheap. Yello power’ was being communicated as neutral and true information. Many people expected the new companies to go bankrupt and leave their customers in the dark. In the end, over one million customers not only believed that electricity has the same colour as FontShop, but also decided to switch to a product of neutral quality for significantly lower price, without having to worry that their sockets would run out of electricity.**
Použitím FF DIN v televizní reklamě působilo sdělení „Žlutá. Dobrá. Levná. Yello energie.“ neutrálně a pravdivě. Mnoho lidí se domnívalo, že nové společnosti zkrachují a ponechají své zákazníky potmě. Nakonec přes milion zákazníků uvěřilo, že elektřina má stejnou barvu jako FontShop a rozhodlo se využívat produkt stejné kvality za výrazně nižší cenu, aniž by se báli, že jim v zásuvkách dojde proud.



↑ **Screen from the Jaguar website. Typeface: FF DIN.**
Otisk obrazovky webové stránky Jaguar. Písmo: FF DIN.

↖ **Detail from an advertisement for Toyota, Netherlands. Typeface: FF DIN.**
Detail z reklamy pro firmu Toyota, Nizozemí. Písmo: FF DIN.

← **Detail from an advertisement for Citroën, Netherlands. Typeface: DIN Engschrift.**
Detail z reklamy pro firmu Citroën, Nizozemí. Písmo: DIN Engschrift.

↙ **A growing number of agencies seem to recognize the suitability of DIN typefaces for car advertising. Even Renault, which already had its own corporate typeface "Renault", designed by Wolff-Olins back in 1984, uses DIN for its customer magazine.**
Together with Stefan Rögener of AdFinder, one of the largest archives of advertisements worldwide, Albert-Jan Pool analyzed the use of typefaces in car advertisements in the USA, Great Britain and Germany in 1995. Unlike in other product groups, a specific typeface for car ads did not emerge from the research. Since its release, FF DIN is constantly gaining popularity within this category, closely followed by DIN.
Jak se zdá, objevuje stále větší počet agentur výhody písem DIN v reklamě na automobily. Dokonce i firma Renault, která má svůj vlastní korporátní font „Renault" navržený firmou Wolff-Olins v roce 1984, používá v sazbě klientského magazínu písmo DIN.
Albert-Jan Pool společně se Stefanem Rögenerem z AdFinder, jednoho z největších archivů reklamy na světě, analyzovali použití písem v reklamách automobilového průmyslu v USA, Velké Británii a Německu v roce 1995. Na rozdíl od ostatních produktových skupin nevyplynul z tohoto výzkumu vítězně žádný konkrétní font. Od svého zveřejnění však FF DIN v těsném závěsu s písmem DIN získává stále větší popularitu.

↓ **Mutabor, a Hamburg-based design studio, won several awards for typography of its magazine for the Premier Automotive Group (Aston Martin, Ford, Jaguar, Volvo). Typeface: FF DIN Condensed and others.**
Hamburské grafické studio Mutabor vyhrálo několik cen za typografii časopisu pro Premier Automotive Group (Aston Martin, Ford, Jaguar, Volvo). Písma: FF DIN Condensed a další.

Ludwiga Gollera (prezidenta Výboru pro přípravu písma DIN) natolik, že se znaky nově navrženého písma DIN Mittelschrift v roce 1936 staly modelem pro nové logo společnosti. Ludwig Goller, který zodpovídal za vývoj písma DIN 1451, je v literatuře zmiňován jako pravý „děkan DIN". Od úplných počátků písma DIN 1451 kolem roku 1925 až do roku 1985, kdy vznikaly jeho poslední verze, formuje charakter písma jedna hlavní myšlenka – s pomocí každého nástroje (od vytahovacích per a rydel až po kružítko a pravítko) by mělo být možné vytvořit identický znak. Všechny by měly sdílet stejnou podstatu. V závislosti na použitém nástroji mohou být zakončení buď zaokrouhlená, nebo hranatá. Velkou péči věnovali designéři tomu, aby všechny znaky měly stejnou tloušťku tahu. Tento rys písma DIN 1451 se částečně shoduje s variantou DIN 16, jednou z prvních norem DIN. DIN 16 byl zveřejněn roku 1919 jako norma pro rukou psané nápisy v technických výkresech.
Jako pokus o spojení těchto dvou písem vznikl DIN 17. Jeho zveřejněním v roce 1940 získal konečně nakloněný DIN 16 stojatý protějšek. Obě abecedy byly překresleny podle stejné mřížky, jaká byla původně použita pro DIN 1451. (Během druhé světové války byla norma zavedena i v Protektorátu Čechy a Morava jako ČSN 1034.)
Významné je, že koncepce stejné síly tahu je omezením, které odsouvá písma rodiny DIN mimo „reálný svět" typografie. Tento princip je totiž pravým opakem většiny principů tradiční typografie, jež prosazuje názor, že pouze různá tloušťka tahu může poskytnout ideální obraz slova. Proto také většina typografů písma rodiny DIN odmítá nebo je přinejmenším nebere příliš vážně. ✖ [translation: Linda Kudrnovská]

Kde sobi dávají typografům dobrou noc.

TEXT. PAVEL ZELENKA FOTO. BARBARA HUCKOVÁ & PAVEL ZELENKA

Před přistáním v Helsinkách se můžete právem ptát, kde se v té zelené, břízkami poseté mokřadině na rozeklaném mořském pobřeží nalézá pevná půda dostatečně velká, aby podepřela kilometry ranvejí.
Bez slovníku sice ve Finsku nenajdete ani telefonní budku, zato zde všichni mluví bezvadnou angličtinou a jsou k cizincům milí. Taxikář se omluví, že v dopravní špičce bude dvacetikilometrová cesta z letiště trvat poněkud déle – ve skutečnosti pak tuto vzdálenost urazíme za pouhých 35 minut. Což je nakonec škoda, protože řidič cestou fundovaně komentuje zajímavé stavby, které míjíme: Národní muzeum a hlavní nádraží od **Eliel Saarinena** nebo Kaisma Museum od **Stevena Holla**. (Helsinky nemají téměř žádné středověké památky, a tak potěší spíš milovníky moderní architektury.)
Konference s podtitulem **Na okraji (On the Edge)** se konala v Lume Center, v úchvatně vybavené a zařízené Vysoké škole umění a designu (University of Art and Design). Na programu sice nebyly přednášky tolika zvučných jmen jako loni v Praze, ale osobně to považuji za jednu z velkých předností - o to více prostoru zbylo pro nové tváře. Program zahájila slavnostní recepce pořádaná na radnici samotnou starostkou města - pocta, které se nedostalo žádné ATypI konferenci již řadu let.
Dvouapůldenní maraton prezentací odstartoval **Aaron Marcus**, první grafický designér, který se začal věnovat počítačové grafice na plný úvazek (od roku 1967). Prezentoval úskalí designování grafického uživatelského rozhraní pro velmi malé mobilní přístroje a hájil antropocentrický přístup, rozdělený na jednotlivé dílčí složky: metafory, modely myšlení, navigaci, interakci a vzhled. Vysvětlil, jak je nutné tvořivě o těchto principech uvažovat a důrazně varoval, že neučiníme-li tak, může v budoucnu vzniknout nová elita: elita v této oblasti „gramotných" (podobně jako ve středověku bylo umění číst a psát dopřáno pouze vybraným jedincům). Jako praktické řešení ukázal návrh PDA zařízení WuKong, který Ericsson vyvinul speciálně pro čínský trh. Uspořádání dat v tomto zařízení místo využívání klasického počítačového systému adresářů a souborů vychází z konfuciánské tradice založené na sociálních vztazích a znalostech.
Obrazovky malých přístrojů kladou specifické nároky na typografii a snad vyžadují i zcela novou abecedu, jakou je třeba LoCoS, grafický jazyk profesora **Yukio Oty**.
Bylo by divné, aby v zemi, která dala světu značky Nokia, Sunuto nebo Polar, nezazněla přednáška o bitmapových písmech. **Gustavo Ferreira**, brazilský designér, představil

Dvaasedmdesát metrů vysoká funkcionalistická věž Olympiastadion.
Seventy-two-meters-tall functionalist tower of Olympiastadion.

Budova hlavního nádraží od Eliel Saarinena.
The building of the main railway station by Eliel Saarinen.

Melancholický pohled na ostrov Suomenlinna, kam si obyvatelé Helsink jezdí léčit chmury...
The melancholy-evoking view of Suomenlinna island, where the Helsinki citizens go to heal their sorrows...

...a kde na autora článku čekalo milé typografické přivítání (ale čert ví, co Paja znamená Finsky).
...and where the author of this article was greeted with a pleasant typographic surprise (Although God knows what Paja means in Finnish. In Czech, it is the familiar form of Pavel.)

Elementar, flexibilní systém bitmapových fontů, na jehož vývoji pracoval dva roky. Pomocí úpravy různých parametrů v různých osách generuje Elementar neuvěřitelnou šíři různých bitmapových písem. Podobně jako u klasického multiple-master fontu může uživatel nastavit šířku znaku a sílu tahu v horizontálním i vertikálním směru, ale nejen to: specifickým parametrem bitmapových fontů je i výška matrice, takže systém umožňuje generovat znaky od výšky 1 px. Ferreira převedl praktickou ukázku, k čemu mohou být takové prakticky nečitelné znaky dobré - na interaktivní mapě změnou výšky písma zakrýval a odkrýval různé úrovně informací, aniž by uživatel ztratil přehled o jejich celkové struktuře. Elementar dokonce zahrnuje parametry pro změnu stylu písma, takže je možné modifikovat šířku patek (ve škále serif, semi-serif, sans-serif). Jak v nadsázce poznamenal moderátor **Peter Biľak**: „Když jsem spatřil Elementar, přešla mě chuť vyvíjet vlastní bitmapové fonty." Systém Elementar je zatím spíš ideovým konceptem, potřebuje ještě obléknout do uživatelsky přívětivého rozhraní, ale pro zkušeného programátora to nebude žádný problém. Doufám, že na Ferreirově skvělé přednášce seděl někdo z FontLabu.
Finsko neproslulo pouze technologiemi, ale rovněž designovým sklem iittala, vynikajícím tištěným textilem Marimekko nebo módní značkou Nanso. Proto není divu, že i na typografické konferenci se mnoho prezentací zabývalo čistě designem písma.
Sumner Stone patří mezi elitu typografů a lze o něm snad prohlásit, že je žijícím klasikem. Jeho úsporná prezentace byla také klasikou: historický exkurs do římských předpatkových písem s množstvím detailů jednotlivých znaků promítaných ve formátu 4 × 3 m.
To **Andreu Balius** zvolil pro představení téměř zapomenutého španělského typografa 18. století Eudalda Pradella zcela odlišný přístup: ve svižné prezentaci střídal ukázky Pradellových prací zasazených do historického kontextu a vtipné animované sekvence ve stylu vkládaných televizních reklam - ovšem inzeroval, jak jinak, svá vlastní písma včetně digitalizace Pradellovy antikvy.
Matthew Carter letos završil 50 let kariéry typodesignéra a při této příležitosti shrnula Margaret Re jeho dosavadní typografickou tvorbu a v prostorách Lume Center byla instalována souborná výstava Carterových prací **„Typographically Speaking"**. Za svůj přínos typografii byl Matthew Carter jmenován čestným doživotním členem ATypI.

THE LAND WHERE REINDEERS WISH TYPOGRAPHERS GOOD NIGHT

Before landing in Helsinki, one may well ask how, in such green wetland scattered with birch trees lying on rugged coast, one could find solid enough ground to support kilometers of runways. In Finland, without a dictionary, you will have trouble even finding a phonebooth. On the other hand, everyone speaks perfect English, and the locals are very kind to foreigners. A cab driver will apologise that the 20-kilometers-long trip from the airport will take a bit longer in rush hour, and in fact, it won't last longer than mere 35 minutes. In the end, we almost regret it, as the driver skillfully comments the interesting buildings we are passing—National Museum and the Main Railway Station by **Eliel Saarinen**, or Kaisma Museum by **Steven Holl**. (There are hardly any medieval monuments in Helsinki, so the city will please mostly those who like modern architecture.)
The conference with the title "**On the Edge**" took place in Lume Center in admirable, well equipped University of Art and Design. Even though the programme did not include as many lectures by typographic celebrities as the last year's one in Prague, I personally perceive this fact as positive—there was enough space for new, unknown speakers. The programme was opened by a banquet at the town hall, organised by the mayor of the city herself. The ATypI conference didn't receive such honour in years.
Two-and-half-day marathon of presentations started with the talk of **Aaron Marcus**, the first graphic designer who worked on computer full time (since 1967). He spoke about the troubles of designing a user interface for very small mobile accessories. He defended the antropocentic approach: metaphors, models of thinking, navigation, interaction, and appearance. He explained the need for creative thinking about those principles, and he was very serious in his warning that if we ignore this approach, in the future, we may witness the birth of new élite of "new literates", similar to the élite of middle ages, where only chosen individuals were able to read and write. He demonstrated an example of what he was talking about in the design of PDA device WuKong, which was developed by Ericsson specifically for the Chinese market. The data structure in this device does not use the traditional system of folders and files, as common in computers. Instead, it is based on the Confucianist tradition based on social relations. The screens of small devices require special approach to their typography, and they may even need a new alphabet. For example the LoCoS, graphic language designed by professor **Yukio Ota**.
It would be strange if in the land of Nokia, Sunuto or Polar, one would not hear a talk about bitmap fonts. **Gustavo Ferreira**, designer from Brazil, introduced his flexible system of bitmap fonts called Elementar, which he was developing in the past two years. By adjusting various parameters in different axis, Elementar generates incredible scale of various bitmap fonts. Similarly as in classic multiple-master font, the user may set the character width and the stroke thickness both in horizontal and vertical strokes. But this is not all—the bitmap fonts have one specific parameter, that is, the height of the matrix. Thanks to that, the system may generate characters from the height of one px. Ferreira demonstrated one practical example of the usage of such almost illegible characters—in an interactive map, he displayed and hid various levels of information by changing the font height, without the user missing the overall structure. Elementar even includes parameters for changing the font style, so it is possible to change the serif width (on the scale of serif, semi-serif, sans-serif). As the presenter **Peter Biľak** exaggerated: "When I saw Elementar, I didn't feel like developing my own bitmap fonts any more." At the moment, Elementar is still rather an ideologic concept. It needs to be dressed into some user-friendly interface, but I am sure that will be no problem for an experienced programmer. This is why I hope that this great Ferreira's lecture was attended by someone from FontLab.

↑ **Erik Spiekremann by v aukci vydražil i 12" floppy disketu s Arialem; zdatně mu k excelentnímu výkonu pomáhala i Simone Wolf z Typevents.**
In an auction, Erik Spiekermann would be able to sell even a 12" floppy with Arial quite dear. His impressive performance was well assisted by Simone Wolf from Typevents.

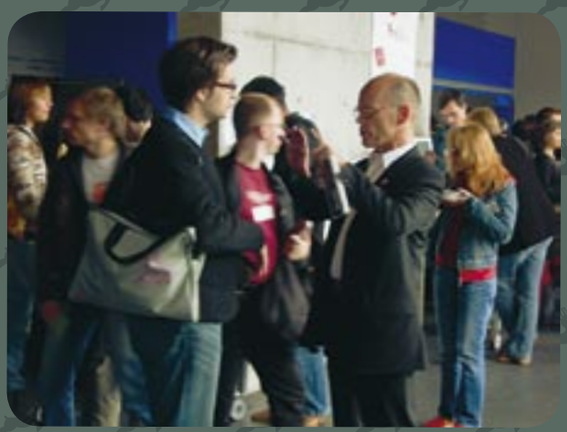
↗ **Alan Záruba svou objevnou prezentací o ISOTYPE Otto Neuratha odhalil mnoha typografům svět piktogramů (viz Typo 3).**
In his breakthrough presentation on ISOTYPE by Otto Neurath, Alan Záruba has uncovered the world of icons to many typographers (see TYPO 3).

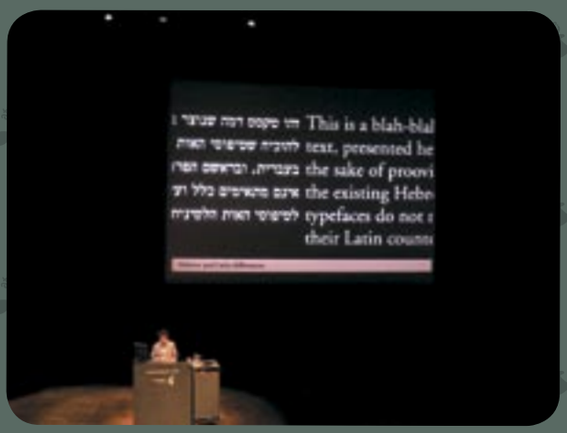
↓ **Konferenci doprovázela výstava studentských písem Souvenirs v Helsinském Design Museu. Mezi vysoce kvalitními a zralými pracemi bylo překvapivě i mnoho azbukových písem.**
The conference was complemented by an exhibiton of student typeface projects entitled Souvenirs. It took place in the Helsinki Design Museum. The works were mature and well designed, and included a surprising portion of Cyrillic typefaces.

↘ **Nejupovídanější Polák s nejvýřečnějším Němcem: o čem si asi mohli povídat Adam Twardoch s Erikem Spiekermannem?**
The most talkative Pole with the most eloquent German. What were Adam Twardoch and Erik Spiekermann talking about...?

↓↓ **Adi Stern lamentoval nad neblahým vlivem latinky na hebrejskou abecedu...**
...a ukázal i pár hebrejských znaků, které by snad jen laikovi mohly připomínat latinkou psané slovo.
Adi Stern complained about the negative influence of Latin script on Hebrew alphabet...
...and he presented a few Hebrew glyphs which only a total amateur could consider to be resembling the Latin script.

↘↘ **Finština je pro cizince zábavná sama o sobě, ale což teprve, když začnou být Finové vtipní – to pak musí tisknout nápojový lístek na ležato.**
For foreigners, Finnish is fun in itself. Once even the Finns themselves become funny, then the drinks menu has to be printed with a landacape orientation.





typo
סקעד

Výstava (amerického) TDC v útrobách Lume Center představila výběr nejlepších typografický prací roku 2004.
The exhibit of (American) TDC in the Lume Center presented the choice of best type-related works of 2004.

Výhled z okna lze studentům helsinské Univerzity umění a designu závidět.
One can only envy the students of Helsinki University of Art and Design for the views from their windows.

Budova Lume Center původně soužila jako továrna. Lume znamená ve finštině hvězdný prach.
The building of Lume Center originally served as a factory. In Finnish, Lume means stardust.

Finsko leží na okraji západu a východu Evropy a mísí se zde vlivy pravoslaví s protestantskou tradicí. Kromě finštiny uslyšíte na ulicích Helsinek i švédštinu a ruštinu. Nedaleko od protestantské klasicistní katedrály stojí pravoslavný chrám. A tak je celkem přirozené, že poměrně velká část řečníků se věnovala typografické tradici i současnosti pobaltských národů: **Jarno Lukkarila** vysvětlil specifické problémy, které typodesignérům přináší finský pravopis; **Mart Anderson** představil svá písma Pagana a Vaderi, založená na silně kaligrafické estonské národní písmařské tradici; **Sirkka Havu** popsal historii finské typografie a knihtisku. Nemálo prostoru se věnovalo rovněž azbuce. V bloku mezinárodní a multikulturní typografie se dále objevily i prezentace řečníků z Japonska, Turecka či Izraele: např. **Adi Stern** pěkně shrnul vývoj hebrejského písma a popsal nešvary, které do hebrejštiny přináší necitlivé přebírání latinkových vzorů.

Téma konference „Na okraji" neznamenalo jen kulturní rozhraní, ale také rozhraní mezioborové. Jedním z pomyslných vrcholů konference bylo vystoupení **Kevina Larsona**, experimentálního psychologa z Microsoft Advanced Reading Technologies. Larson otřásl světem typografie již před dvěma lety na konferenci ve Vancouveru, kde prohlásil, že mechanismus čtení založený na rozeznání siluety slova je vědecky neprůkazný (viz Typo 13). Nyní Larson vystoupil s přednáškou nazvanou „Measuring the Aesthetics of Typography". Protože tuto přednášku otiskneme v jednom z prvních čísel roku 2006, prozradíme jen, že Larson předvedl fakty napěchovanou show, zapojil komediální talent **Erika Spiekermanna** a zaexperimentoval si s publikem. Na závěr prohlásil, že kvalitní typografie (design stránky) nevede sice k rychlejšímu čtení, ale k lepšímu porozumění čteného textu.

Finové celé dny nevymýšlejí nové nokie nebo nenavrhují nové vázičky, ale také se rádi a bujaře baví. Zejména o víkendu. Důrazně je potřeba vyvrátit mýtus, že ve Finsku vládne prohibice. A zábava patří nedomyslitelně ke každé ATypI konferenci. Výkon Erika Spiekermanna jako licitátora při dobročinné ATypI aukci nenechal přítomné na pochybách, že Erik se designu musí věnovat jen z čisté lásky a altruismu - jinak by už totiž dávno měl vlastní show na NBC, ABC, RTL či Channel 4. Galavečeře konaná v desátém patře hotelu Vaakuna byla otevřená tentokrát pro všechny účastníky konference včetně asistentů z řad místních studentů a jen podtrhla velmi příjemný dojem z celé konference.

Každoroční setkání ATypI totiž není jen příležitostí zhlédnout některá z vystoupení více než padesáti řečníků, ale rovněž osobně potkat spoustu zajímavých lidí, ať již starých známých, či nových kolegů. Nashledanou za rok v Lisabonu! ✖

Finland isn't famous solely for its technologies. It also produced its iittala glass, Marimekko first-class printed textiles, or the Nanso fashion brand. No wonder that a number of talks at the typographer's conference were dedicated solely to typeface design.

Sumner Stone counts among the typographers' élite, and I won't be exaggerating in stating that he is a living legend of classic typography. His sober presentation was also classic: historic journey towards roman pre-serif type, with plenty of details of individual characters, displayed on screen of 4 by 3 meters.

Andreu Balius chose completely different approach in presenting the work of almost forgotten Spanish typographer of 18th century, Eudald Pradell. His dynamic presentation was built on sequences of examples of Pradell's works in their historical context, and sections of animated sketches in the style of TV commercials. Of course the "commercials" advertised Balius' own typefaces, including his digitalised version of Pradell's antiqua.

This year, **Matthew Carter** celebrated the 50th year of his career as a typographer. This was the main impulse for the overview of his work presented by Margaret Re, and also for the complex exhibition of Carter's work, which took place in the Lume Center under the title "**Typographically Speaking**". For his contribution to typography, Matthew Carter was appointed to be an honorary, lifetime member of ATypI.

Finland lies at the edge of Western and Eastern Europe, and the influence of orthodox church combines with the protestant tradition. In the streets of Helsinki, you may hear Swedish and even Russian besides Finnish. Not far from the protestant cathedral built in the style of Classicism, you will find an orthodox church. It is therefore quite natural that a significant number of speakers dedicated their talks to the typographic traditions and the present progress of typography in the Baltic lands. **Jarno Lukkarila** explained the specific problems of Finnish orthography encountered by type designers; **Mart Anderson** presented his typefaces Pagana and Vaderi, based on the strong national calligraphic tradition of Estonia; **Sirkka Havu** spoke about the history of Finnish typography and book printing. Many talks were dedicated to Cyrillic script. In the section of international and multicultural typography, one could hear talks by typographers from Japan, Turkey, or Israel. For example, **Adi Stern** neatly summarised the evolution of Hebrew script, and described the problems caused by mindless absorption of Latin script models.

The title of the conference "On the Edge" did not only indicate the theme of a cultural edge. It also touched upon the interdisciplinary character of the conference. One of the highpoints of the conference was the presentation by **Kevin Larson**, an experimental psychologist from Microsoft Advanced Reading Technologies. Two years ago, at the Vancouver conference, Larson managed to shake the very foundations of the typographic world with his statement that the mechanism of reading based on recognition of the word outline is not scientifically proven (see Typo 13). This time, Larson came with a lecture entitled "Measuring the Aesthetics of Typography". Since we are planning to publish this talk in one of the first issues of 2006, we will only say that Larson's talk was a show stuffed with interesting facts, in which **Erik Spiekermann** exhibited his great comedian talent and which involved an experiment with the audience. In the end, he stated that good typography (page design) does not lead to faster reading, but to better understanding of the text being read.

Finns do not spend all day by inventing new Nokia phones or by designing new glass trinkets. They also like to have fun. Especially during the weekends. We must deny the common myth that Finland is the land of prohibition, and after all, fun is the necessary ingredient of every ATypI conference. During the ATypI charity auction, Erik Spiekermann proved himself to be a brilliant comedian and all the witnesses will confirm that he must be a designer out of pure love and altruism—otherwise, he would have his own show at NBC, ABC, RTL or Channel 4. The gala dinner took place on the 10th floor of Vaakuna hotel and this time, it was open for all the participants of the conference, including the assistants, mostly students from the local university. It only enhanced the positive experience of the whole conference.

The annual ATypI conference isn't only an occasion to see some of the talks by more than 50 speakers, it is also a chance to personally meet many interesting people, be it old friends or new colleagues. So, see you next year in Lisbon! ✖ [translation: Olga Neumanová]

Dederon Serif Std OT
Dederon Sans Std OT

Suitcase Type Foundry
OpenType Collection

www.suitcasetype.com

Text Sample

Dederon super family is a complex package of serif and sans serif fonts based on common construction principles, with harmonic compliance of easily distinguishable open shapes providing effortless reading. *Dederon Serif is specifically designed for book setting.* Design of this font started in 2004. Liberta font by *East Germany type foundry TypoArt* was

12/16

Dederon super family is a complex package of serif and sans serif fonts based on common construction principles, with harmonic compliance of easily distinguishable open shapes providing effortless reading. *Dederon Serif is specifically designed for book setting.* Design of this font started in 2004. Liberta font by *East Germany type foundry TypoArt* was an inspiration for design, especially its duct and width proportions. Eventually after careful evaluation of the pattern these are the only two elements left for inspiration and

9/13

Dederon super family is a complex package of serif and sans serif fonts based on common construction principles, with harmonic compliance of easily distinguishable open shapes providing effortless reading. *Dederon Serif is specifically designed for book setting.* Design of this font started in 2004. Liberta font by *East Germany type foundry TypoArt* was an inspiration for design, especially its duct and width proportions. Eventually after careful evaluation of the pattern these are the only two elements left for inspiration and therefore Dederon is an original *high-quality font project.* Dederon Serif contains most of the characteristic components of dynamic antique such as inclined axis of shading, raised middle height, and smaller differences between main and secondary strokes. Typical drawing of types excels in bigger sizes – calligraphic

7/10

Dederon super family is a complex package of serif and sans serif fonts based on common construction principles, with harmonic compliance of easily distinguishable open shapes providing effortless reading. *Dederon Serif is specifically designed for book setting.* Design of this font started in 2004. Liberta font by *East Germany type foundry TypoArt* was an

Dederon super family is a complex package of serif and sans serif fonts based on common construction principles, with harmonic compliance of easily distinguishable open shapes providing effortless reading. *Dederon Serif is specifically designed for book setting.* Design of this font started in 2004. Liberta font by *East Germany type foundry TypoArt* was an inspiration for design, especially its duct and width proportions. Eventually after careful evaluation of the pattern these are the only two elements left for inspiration and therefore Dederon is an original *high-quality font*

Dederon super family is a complex package of serif and sans serif fonts based on common construction principles, with harmonic compliance of easily distinguishable open shapes providing effortless reading. *Dederon Serif is specifically designed for book setting.* Design of this font started in 2004. Liberta font by *East Germany type foundry TypoArt* was an inspiration for design, especially its duct and width proportions. Eventually after careful evaluation of the pattern these are the only two elements left for inspiration and therefore Dederon is an original *high-quality font project.* Dederon Serif contains most of the characteristic components of dynamic antique such as inclined axis of shading, raised middle height, and smaller differences between main and secondary strokes. Typical drawing of types excels in bigger sizes – calligraphic principles specific for traditional Czech

Degust
Dederon Sans Light
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Light
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Light Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Light Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Medium
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Medium
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Medium Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Medium Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Semibold
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Semibold
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Semibold Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Semibold Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Bold
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Bold
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Bold Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

Degust
Dederon Sans Bold Italic
AaBbCcDdEeFfGgHh

All Caps
Aa Bb Cc @ AA BB CC @
Aa Bb Cc @ AA BB CC @

Small Caps
Dd Ee Ff $12 Dd Ee Ff $12
Dd Ee Ff $12 Dd Ee Ff $12

All Small Caps
Gg Hh Ii €34 GG HH II €34
Gg Hh Ii €34 GG HH II €34

Proportional Old Style Figures
0123456789 0123456789
0123456789 0123456789

Proportional Lining Figures
0123456789 0123456789
0123456789 0123456789

Tabular Old Style Figures
0123 $€£¥ 0123 $€£¥
0123 $€£¥ 0123 $€£¥

Tabular Lining Figures
0123 $€£¥ 0123 $€£¥
0123 $€£¥ 0123 $€£¥

Standard Ligatures
fi fl ffi Th fi fl ffi Th
fi fl ffi Th fi fl ffi Th

Discretionaly Ligatures
st řt he oo tt st řt he oo tt
st řt he oo tt st řt he oo tt

Historical Forms & Ligatures
s ss sb sk ssi ſſ ſſſ ſb ſk ſſi
s sb sh sk sl ſ ſb ſh ſk ſl

Alternates
g ğ ĝ ġ ġ & g ğ ĝ ġ ġ &
g ğ ĝ ġ ġ & g ğ ĝ ġ ġ &

Fractions
01234/56789 0123⁴⁄₅₆₇₈₉
01234/56789 0123⁴⁄₅₆₇₈₉

Ordinals
1st 3rd 1st 3rd
1st 3rd 1st 3rd

Superscript
πr(2,1+3)=ga $\pi^{r(2,1+3)=ga}$
πr(2,1+3)=ga $\pi^{r(2,1+3)=ga}$

Subscript
N2O3 (76.2) N_2O_3 (76.2)
N2O3 (76.2) N_2O_3 (76.2)

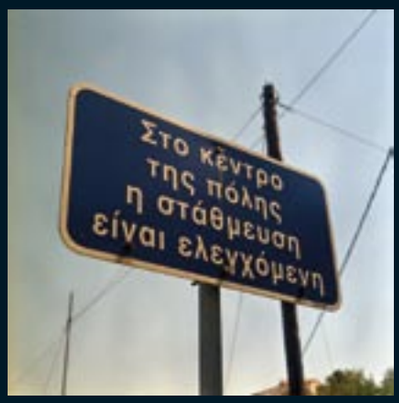
Ornaments
(1) [2] (3) ① ❷ ③
(1) [2] (3) ① ❷ ③

✖ Superrodina Dederon je komplex patkového a bezpatkového písma založeného na totožných konstrukčních principech; má harmonickou souhru dobře rozlišitelných otevřených tvarů, které zaručují snadnou čitelnost. Dederon Serif je abeceda navržená speciálně pro knižní sazbu. Práce na tomto písmu začaly v roce 2004. Inspiračním zdrojem bylo písmo Liberta východoněmecké písmolijny TypoArt, především jeho duktus a šířkové proporce. Po zhodnocení předlohy zůstalo pouze u těchto inspiračních prvků: Dederon je plnohodnotným, originálním písmovým projektem.
Dederon Serif má většinu charakteristických prvků dynamické antikvy – šikmou osu stínování, zvýšenou střední výšku, menší rozdíly mezi hlavními a vedlejšími tahy. Ve větších velikostech vyniká typická kresba znaků – kaligrafické principy, tak příznačné pro tradiční česká písma Oldřicha Menharta, nezvyklé serify naznačující tah pera, tvar dříků, zakončení chvostů a zrna.
Po doladění patkové verze byla později dokreslena bezpatková varianta Dederon Sans. Je založená na stejných kresebných principech antikvy, což písmu propůjčuje otevřené, humanistické rysy, zároveň je ale citlivě podřízena zákonitostem moderního grotesku. S patkovou verzí si zachovává v jednotlivých tučnostech shodné zabarvení duktu, šířkové proporce, střední výšku, délku přesahů a naklonění vyznačovací kurzivy.
Každý řez Dederon Open Type Pro obsahuje standardní západoevropské a středoevropské znaky, velké množství základních i akcentovaných ligatur, pravé kapitálky, skákavé, verzálkové, kapitálkové, tabulkové, zlomkové i indexové číslice, expertní glyfy a alternativní varianty, tedy na 800 glyfů v jediném řezu pro komfortní práci na těch nejlepších projektech. ✖

Dederon super family is a complex package of serif and sans serif fonts based on common construction principles, with harmonic compliance of easily distinguishable open shapes providing effortless reading.
Dederon Serif is specifically designed for book setting. The evolution of this font begun in 2004. The design was inspired by Liberta typeface, created in East Germany type foundry TypoArt, especially by its weight and width proportions. In the end, these were the only two elements of the font which influenced the new design. Thus, Dederon is an original high-quality font project.
Dederon Serif contains most of the characteristic components of dynamic antiqua, such as inclined axis of shading, raised middle height, and smaller differences between main and secondary strokes. Typical drawing of types excels in larger sizes—the font respects the calligraphic principles specific for traditional Czech fonts of Oldřich Menhart, such as extraordinary serifs hinting pen strokes, shape of stems or the endings of tails and ears.
Sans serif version of the font—Dederon Sans was created after final tuning of the serif face. It is based on the same drawing principles as antiqua, giving the font open humanists features. At the same time, it is sensitively subjected to the influences of modern sans-serif. It preserves the same weight proportions in individual weights, width proportions, middle height, overlapping length or italics sloping as the serif version of the font.
Each Dederon Open Type Pro contains standard Western European and Central European characters, wide range of basic and accented ligatures, genuine capitals, non-aligning, capital, small-capital, table, fractional and index numeral characters, expert glyphs and alternative variations. This yields the total of more than 800 glyphs in one typeface, permitting comfortable work on the most demanding projects. ✖ [translation: Kateřina Jungová]

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus (medium, **semibold**, **heavy**) URW++

P


Στο κέντρο
της πόλης
η στάθμευση
είναι ελεγχόμενη

Ορμος
Ormos

Καρλόβασι
Karlovassi

30

ΧΩΡΟΣ
ΕΠΙΒΙΒΑΣΗΣ
ΑΠΟΒΙΒΑΣΗΣ
Α.Μ.Ε.Α

08.00 - 24.00

ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΑ
ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΟΜΕΝΗ ΠΕΡΙΟΧΗ
ENVIROMENTALLY
PROTECTED AREA

P
ΜΗ ΠΑΡΚΑΡΕΤΕ

Řecký ostrov Samos leží v Egejském moři. Je malý, zelený, hornatý a od Turecka vzdálený vzdušnou čarou přibližně čtyři kilometry. Po ostrově je poměrně snadná doprava automobilem, i když silnic tu není mnoho a jejich kvalita je různorodá. Sever, západ a východ je propojen silnicí s převážně jedním pruhem, která vytváří půdorysně tvar trojúhelníku. Na mapě je značena jako „hlavní“, cosi jako dálnice, ale ve skutečnosti by se dala pojmenovat jako „vedlejší až hlavní“, místy spíš „asfaltová lesní cesta“.

Dopravní systém a značení odpovídá konkrétnímu stavu a stáří vozovky: například v místě, kde je nový kruhový objezd, je cedulí a ukazatelů nejvíce a jsou takřka nové. Tam, kde je silnice zaprášená a viditelně dlouho neudržovaná, jsou existující značky rezavé, pomlácené, vybledlé od slunce či zcela zarostlé v křoví, které přerůstá i okraj vozovky.

Typografie dopravního značení zjevně nemá stanovená pravidla: co „nová“ cedule, to nové písmo. Značky nemají navíc ani sjednocenou barevnost, a pochybuji, že by na vině bylo neutuchající jižní slunce.

Úseky silnic, které vedou kolem vojenských základen a místního letiště, jsou opatřeny cedulí „Fotografování zakázáno“. Podle grafické stylizace fotoaparátu na jedné z cedulí je zřejmé, že zde dopravní značení obměňují opravdu jen tehdy, kdy je to zcela nezbytné.

Častým jevem je přidružování soukromých reklamních poutačů („taverny“, prodejci medu či keramiky) k silničním značkám.

Dopravního značení na ostrově není mnoho, místy můžete lehce zabloudit, ale místní jsou ochotni ukázat správnou cestu a poradit v překvapivě dobré angličtině. Vzdálenosti jsou malé, takže taková zajížďka opravdu nemusí vadit, ba naopak.

The Greek island of Samos lies in the Aegean sea. It is small, green and hilly, and it is located about four kilometers far from the coast of Turkey. It is quite convenient to travel around the island by car, even though roads are sparse and of varying quality. Northern, western and eastern parts of the island are connected via one so called “main” road. It mostly has one lane and it copies the shape of a triangle. It is the closest you can get to a motorway here, however, it would be more precise to call it main / semi-main road. In some sections, it is rather a plain forest tarmac road.

The road system and the road signs correspond with the state and age of the road at one given place. For example, new roundabouts are characteristic by an abundance of almost new traffic signs. Once the road becomes dusty and apparently sparsely used, the existing road signs are rusty, bleached by the sun, or completely hidden in weeds and shrub overgrowing the sides of the road.

Typography of the road signs clearly lacks any rules. Each “new” sign proudly displays new typeface. The signs don‘t even stick to the same colour, and I doubt that it is the hot southern sun which should be blamed for that.

Sections of the road passing military bases and the local airport are lined by “Do not photograph” signs. Judging by the style of one of the pictures of a camera, the road signs here are really replaced only in cases of genuine need.

It is common to find private advertisements inviting you to a local tavern or offering honey or ceramics attached to official road signs.

The road signs at the island are sparse and in some places, it is easy to get lost. However, the locals are always willing to show you the way and to offer advice, speaking in surprisingly good English. Distances are not great, so such detour really doesn‘t need to bother you. The opposite is true—it might be pleasant and enriching. [translation: Olga Neumanová]

Samos

TEXT + PHOTO. KRYŠTOF BLAŽEK

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (medium, semibold, heavy) URW++ → sabotage (TYPE fetish / Michael Wallner)

FonTunes

JE PŘÍJEMNÉ, KDYŽ JEDNOHO DNE NEOČEKÁVANĚ POTKÁTE PROGRAM, KTERÝ VYPADÁ, ŽE U NĚJ PROGRAMÁTOŘI PŘEMÝŠLELI. A VŮBEC VÁM PŘITOM NEVADÍ, ŽE SE POMĚRNĚ HODNĚ INSPIROVALI PROGRAMEM Z ÚPLNĚ JINÉ KATEGORIE.

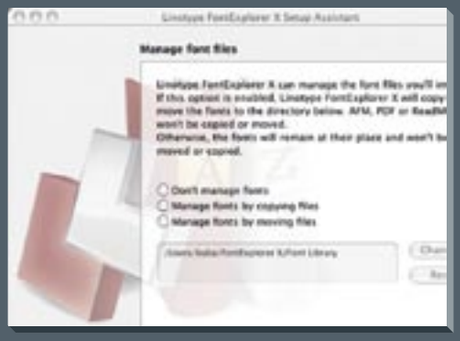
Linotype FontExplorer X Think different!

Původní FontExplorer, ještě bez X, byl jakousi elektronickou verzí vzorníku písem s možností jejich automatického objednání. Kromě prostého hledání písem podle vlastností nabízel program jejich výběr podle doby vzniku, stylů nebo vhodnosti pro určitý styl tiskoviny. Spousta zajímavých možností, ale přesto šlo o program, který měl omezené použití. Hlavním důvodem bylo soustředění pouze na písma jednoho výrobce, což na jednu stranu pomohlo přehlednosti, protože se o třídění a popisování písem staral jeden tým, na druhou stranu chyběla moderní a módní písma, například od FontFont či Font Bureau.
Zato možnost objednání písem on-line přímo prostřednictvím aplikace byla promyšlená: Při procházení písem stačilo dávat písma do košíku, nakonec si košík důkladně prohlédnout, zkontrolovat kreditní kartu, jestli vaši vášeň unese, a za chvíli jste měli písma na svém disku.

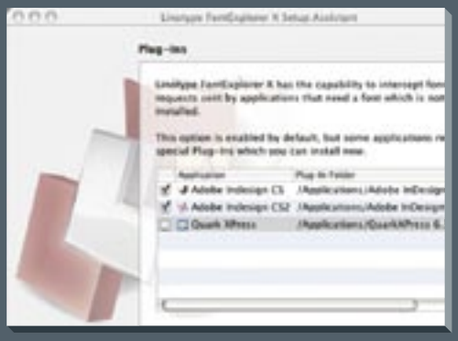
CO TAKHLE PŘIDAT X?
Písma jste sice měli na disku, ale co s nimi dál? Rozbalit archiv, nakopírovat ručně do systému nebo využít služeb správce písem... Jejich přehled jsme uveřejnili v časopise Typo č. 1. (A konstatovali jsme, že tyto programy mají něco do sebe, každý má své kvality, ale o žádném se nedá s klidným svědomím prohlásit, že by vyhovoval všem. „Kdyby se tak vzala tato funkce z prvního, jiná funkce z druhého a zbytek z třetího, vznikl by ideální správce.“
FontExplorer X je pokus o vytvoření právě takového ideálního správce písem. Jeho největší zbraní je právě kombinace správce písem (dokonale zapadajícího do uživatelského rozhraní OS X) s možností nakupování.
FontExplorer X totiž vypadá jako iTunes a Linotype Font Store zase jako iTunes Music Store. Obojí je citlivě okopírováno, tedy obojí působí velmi intuitivně.
Posun programu od pouhé nákupní aplikace po komplexní písmovou základnu je jistě umožněn změnou chápání počítače a internetu. (Zatímco dříve byly počítače osamocené ostrovy a internet sloužil k občasnému a často pomalému propojení, dnes je tomu naopak, výrobce často právě prostřednictvím internetu přináší uživatelům pravidelné aktualizace a uživatelé vědí, že je proto nezbytné internet sledovat – ostatně, FontExplorer X prochází tak rychlým vývojem, že se nové verze objevují bezmála co čtrnáct dní.)

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus (medium, **semibold**, **heavy**) URW++

TEXT. PAVEL KOČIČKA
OBRAZOVÝ DOPROVOD A POPISKY / PICTURES AND DESCRIPTIONS. JAKUB KRČ

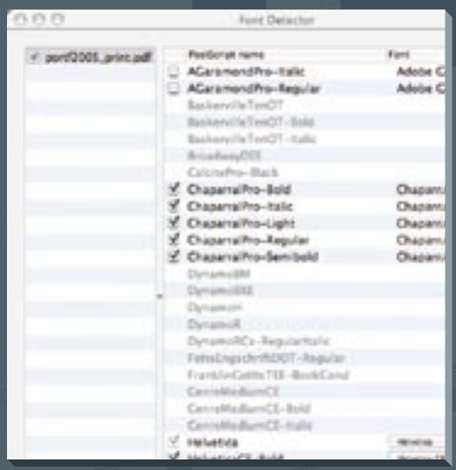


Už při instalaci se může uživatel rozhodnout, kolik pravomocí FontExploreru svěří. A pomocí rozsáhlé, ale přehledné nabídky Preferencí může uživatel pravomoci kdykoli omezit či naopak rozšířit.
Already during installation, the user can decide how much responsibility will be the FontExplorer X allowed. With the assistance of extensive, yet clearly laid out Preferences set, the user can adjust the competences of the application at any time.



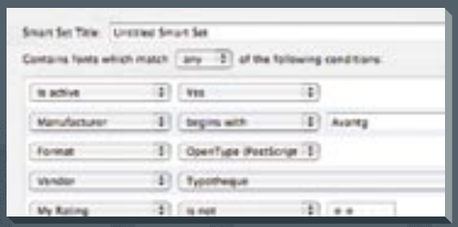
FontExplorer při instalaci rozpozná přítomnost základních grafických aplikací a nabídne možnost automatické instalace zásuvných modulů, které umožní pohodlnou aktivaci/deaktivaci, záměnu a vyhledávání písem pro dané programy. U každého programu můžete nastavit, jaká písma nebo skupiny může program sám od sebe zapínat. Zatímco většina jiných správců se omezuje na jednoduchou možnost zapnutí nebo vypnutí písem pro aplikaci, ve FontExploreru X si můžete vytvořit komplexní pravidla a tato nakonec uložit jako nastavení na disk. A pak už jenom stačí přenést ta pravidla na jiný počítač ve skupině nebo ve firmě a máte hotovo.
During installation, the Font Explorer will detect the presence of all basic design applications and will offer the option of automatic plug-in installation. This allows easy activation or deactivation, substitution and search of fonts for the given apps. For each application, you can specify which fonts and groups it may activate on its own. While most other font managers only offer the simple option of activating and deactivating certain fonts for certain applications, the FontExplorer X allows you to create a complex set of rules which you can save into the system preferences. Again, you can simply transfer these presets to another machine in the group or in the company, and that's it.

Užitečnou pomůckou je i funkce Urči písma v dokumentu. Označíte-li libovolný dokument formátu rtf, rtfd, pdf, eps, svg, svgz nebo dokument InDesignu (bohužel jen verze CS2) a textového editoru Apple Pages, dostanete výpis všech v něm užitých fontů a jejich řezů.
Another useful function is the Font Detector. By choosing a document in rtf, rtfd, pdf, eps, svg, svgs, InDesign (unfortunately CS2 only) or Apple Pages format, you will get a list of all the used fonts and cuts.



FontExplorer dokáže v dialogu s informacemi o daném fontu zobrazit nejen sadu znaků a ukázkové věty, ale i množství informací o výrobci a od výrobce, jako je např. komentář písmotvůrce k vlastnímu písmu či plné znění licenční dohody.
The info dialogue about given font shows not only its set of characters and some sample sentences, but also much info about and from the manufacturer, such as the commentary of the font's creator about his own typeface, or the full version of the license agreement.

Uživatelsky nejvděčnější je funkce tzv. SmartSetů: možnost nechat si automaticky vyhledat a seskupit písma podle nejrůznějších kritérií (font aktivní/neaktivní, systémový, určitého výrobce, řezu, formátu – a rozlišuje se dokonce OTF s truetype křivkami a OTF s postscriptovými křivkami –, názvu či jen části názvu, vlastního hodnocení uživatele atd.). Aby vše fungovalo, musíte mít samozřejmě kvalitní font, který má všechny informace v sobě korektně obsaženy. Jedna z mocných zbraní na mizerná písma: zkrátka je nevyhledáte, a dobře jim tak.
The SmartSet option is one of the most practical for the users: you can automatically search for and group fonts according to various criteria (active/inactive, system font, certain manufacturer, cut, format—it even distinguishes between OpenType with TrueType curves and OpenType with postscript curves—, name or part of the name, user's own rating...). Of course, if you want everything to function flawlessly, you must have good quality fonts which contain complete and correct information. Good weapon against poorly made fonts—you won't even find them, and that will show them.



SPRÁVA

FontExplorer X dokáže zapínat a vypínat (aktivovat a deaktivovat) písma na vašem disku, vytvářet skupiny, kolekce nebo chytré sady, které jsou výsadou Mac OS X a řady jeho aplikací, vyhledávat konflikty mezi fonty. Kromě toho dokáže písma také prohlížet – zobrazit náhled písma, všechny informace v něm obsažené nebo úplné sady znaků. Pokud se navíc rozhodnete použít FontExplorer X jako hlavní písmovou aplikaci, získáte úplnou kontrolu nad písmy. (Poznámka na okraj: Experti doporučují zkopírování systémových písem mimo systém a použití FontExploreru X pro jejich správu. Vyhnete se tak konfliktům a můžete nepotřebná písma vypnout.)

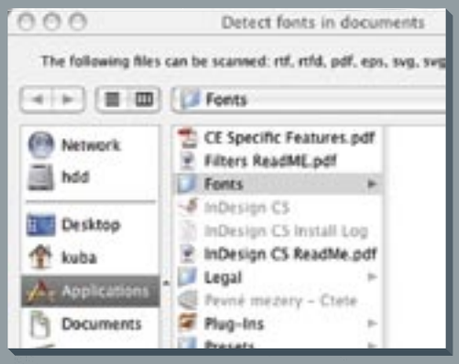
Silnou zbraní FontExploreru X je množství nastavení, jak má program reagovat na standardní situace. Od nastavení chování při importu a exportu písem až po aktivaci, deaktivaci a mazání sad. Podobně jako u většiny „i-aplikací“ v OS X může dělat většinu práce automaticky za vás, nebo vykonávat jen to, co mu dovolíte.

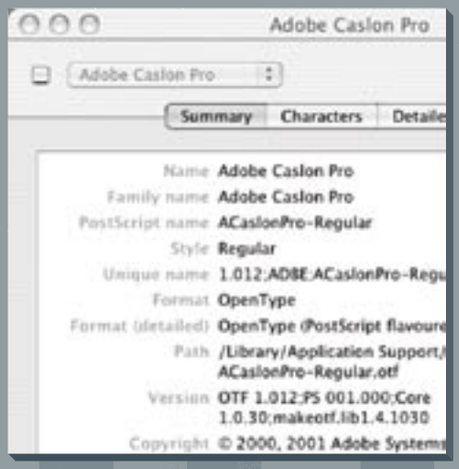
Výrazným krokem kupředu je možnost spoustu nastavení uložit. Ušetří se tím práce při případné reinstalaci systému nebo instalaci na více počítačích: po instalaci a plném nastavení programu stačí předvolby uložit či přenést na jiný stroj.

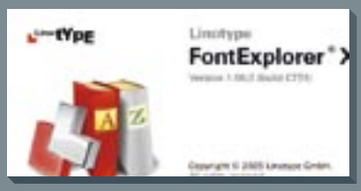
CHCI TO ZADARMO!

FontExplorer X zřejmě zasadí citelnou ránu svým konkurentům. Na rozdíl od některých je totiž úplně zdarma. Neobsahuje žádná zadní vrátka, otravné dialogy nebo omezené funkce. (Je sice pořád v betaverzi, ale výrobce výslovně upozorňuje, že status bezplatného software mu zůstane i v plné verzi.) Cenou za používání programu je možnost nákupu v Linotype Font Store. I když těžko říct, jestli se to dá vnímat negativně, když platíte za něco, co stejně potřebujete. Dosud jsou k dispozici pouze písma z kolekce Linotype, podle vyjádření Otmara Hoefera, ředitele marketingu, bude však Linotype vybírat „kvalitní písma jiných výrobců“, kteří budou mít zájem (zejména půjde o nezávislé, menší písmolijny), a bude je do FontStore zařazovat.

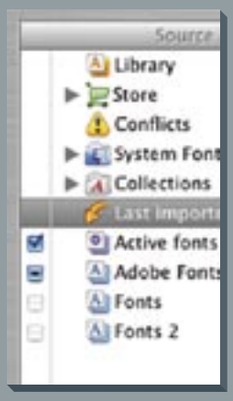
Nezbývá než doufat, že verzí pro Mac OS X práce Linotype nekončí, protože ve Windows chybí správcovská aplikace možná ještě víc než na OS X.✖

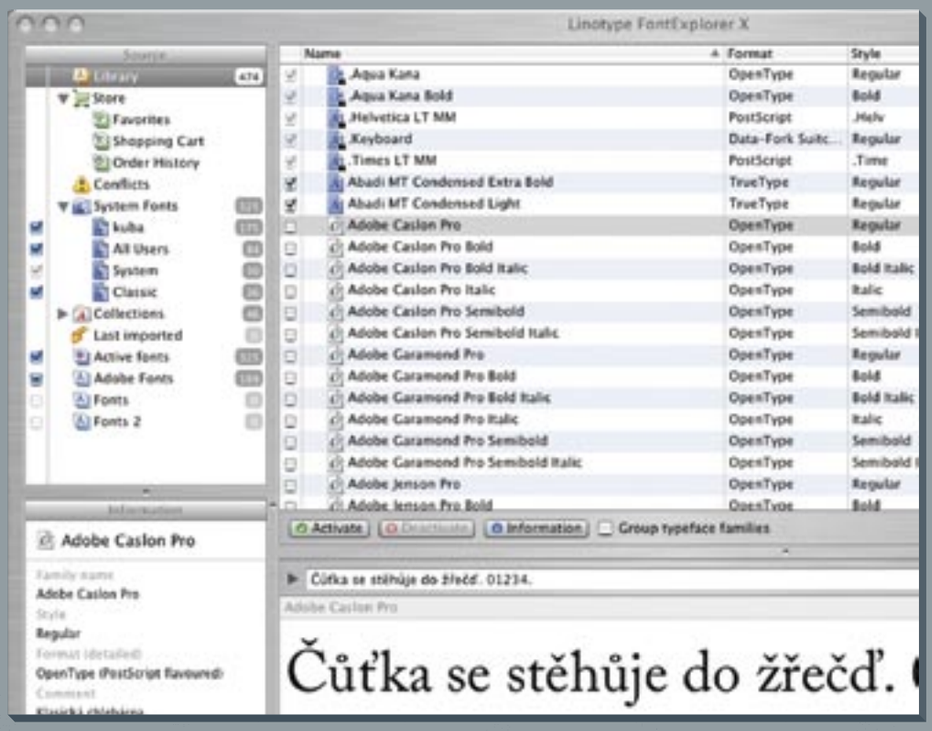






minimální požadavky . minimum requirements → **Mac OS X 10.3.9 a vyšší . and higher**
web → **http://www.linotype.com/fontexplorerX**





FonTunes Linotype FontExplorer X—Think different!

It is pleasant when one day, you unexpectedly run into an application which seems like it has been thought through in the process of its creation. And you don't mind at all that its creators were very much inspired by a program from a completely different sphere.

The original, still X-less Font Explorer, was sort of an electronic version of type-specimen, which offered the option of purchasing the fonts. Apart from simple font search according to its characteristics, it was possible to search the fonts by period, style, or suitability for certain type of use. Quite a few interesting options then, but still, the use of the application was limited. The main limitation was caused by concentrating on a single font manufacturer. On one hand, this meant clarity and good arrangement, because the fonts were sorted and described by a single team. On the other hand, modern and fashionable fonts were missing, such as the ones by FontFont or Font Bureau.
The order option was, however, carefully thought out: when browsing the fonts, you only had to add them to basket. In the end, you simply went through the basket, sorted the fonts out and checked that your credit card will be able to bear the burden of your greed and passion. A few moments later, the fonts were on your hard drive.

How about adding an X?

You had the fonts in your machine, but what to do next? Open the archive, manually copy them into the library, or use the services of font manager... Their overview was published in Typo 1. We stated that there really is something about those apps, each has its own qualities, however, none of them is perfect for each and every user. "If we took one function from this one, other from that one and the rest from the one over there, we would get a perfect font manager."
And this is what FontExplorer X is—an attempt to create such perfect font manager. Its greatest advantage lies in the useful combination of font manager (which fits perfectly into the OS X user interface) and the option of purchasing the fonts.
Here it comes—FontExplorer X has the appearance of iTunes, and Linotype Font Store resembles the iTunes Music Store. Both was sensitively copied, so both looks quite intuitive.
The shift from simple online font store to complex font platform was probably caused by the shift in the perception of computers and the internet itself. While previously, computers were isolated islands and the internet served for their occasional and slow interconnecting, today, the things are the other way around. Most manufacturers provide updates via the internet and the users know that it is necessary to keep track of what is changing there—the FontExplorer X itself changes so rapidly that new versions are available almost fortnightly intervals.

Font management

FontExplorer X can activate and deactivate the fonts present in your system, it can group the fonts, create collections and even SmartCollections, which are the domain of Mac OS X and many of its applications.
It can also find conflicting fonts. Apart from all that, it can browse fonts—it shows preview of the font, all the information it contains, or its complete set of characters.
If you decide to use the FontExplorer X as your main font managing application, you will gain complete control over the fonts in your system (one note: experts recommend that you copy all your system fonts, store them elsewhere, and use FontExplorer X for their management. You will avoid conflicts and you can also deactivate the fonts which you don't need.)
One of the strong points of FontExplorer X are the many different settings options, where you choose how the program should react in standard situations. From settings of its behaviour when importing and exporting fonts, to activation, deactivation, and deleting of sets. Similarly as with most "i-apps", the FontExplorer X in OS X can do most things automatically, or it can only do what you let him do. One of the steps forward is the option of saving so many presets. This may save you loads of work when you need to reinstall your system, or when you need to install it on more machines. After installing and setting the application, you can simply transfer the presets to another machine.

I want it for free!

FontExplorer X will probably deal a good blow to its competitors. The reason is, among other things, that unlike others, it is completely free. It does not have any loopholes, no annoying dialogues or restricted functions. (It is still in its beta-version, but the manufacturer explicitly states that it will remain freeware even in its final, full version.)
The price you pay for using the application is the option to shop in the Linotype Font Store. However, it is hard to tell whether this is to be perceived negatively, when you only pay for something that you need anyway. So far, only the Linotype collection is available. However, Otmar Hoefer, the head of the marketing division, states that Linotype will select quality fonts from other manufacturers interested (especially small, independent type foundries) and include them in the FontStore.
We can only hope that the version for Mac OS X is not the end—Windows needs its font manager badly, maybe even more than OS X.

✖ [translation: Olga Neumanová]

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus URW++ → Fette Engschrift URW++

✖ KRYEJT TEDY TVOŘÍM Se zajímavou sadou nástrojů přišel novozélandský programátor **Allan Murray**. Pod hlavičkou **CR8** nabízí vedle programu na tvorbu designu plastických karet i jednoduchý nástroj na tvorbu písem TrueType a hintovací program (zatím v beta-verzi). Nástroje jsou to opravdu jednoduché, ale pro laiky, kteří nechtějí za programy platit, postačí. **[pk]**

✖ CRYATE OR I CREATE Allan Murray, a programmer from New Zealand, came up with an interesting set of tools. His set called **CR8** contains not only an application intended for creating designs of plastic cards, but also a simple tool for designing TrueType fonts and a hinting application (in beta version so far). The tools are truly simple, but sufficient for amateurs who do not want to pay for the apps. **[pk]**

→ **www.cr8.netfirms.com**

✖ RECYKLACE NÁPADŮ Nejen u nás se neustále řeší problém „ukradeného“ designu. Počet nápadů je omezen a proto se nelze divit, že se základní designové prvky opakují. Zejména pokud se vyskytnou v nejčistší, nezředěné formě, což je příklad dopilovávaných logotypů, které se postupným cizelováním dostanou až na základní formu. U nás je v poslední době diskutovaných případů několik.
Logo společnosti **Quark** nedávno prošlo kompletním redesignem. Quark potřeboval na jedné straně najít logo opravdu jedinečné, na druhé straně nemít nic výrazného, protože to je spíše kontraproduktivní – společnost i produkt mají být solidními základy pro další práci, ne samoúčelnou prezentací výrobce.
Nové logo navrhla firma **SicolaMartin**, kreativní divize **Young & Rubicam**. Quark dále využil služeb dvou rešeršních firem, které vyhledávaly podobná loga. I přesto se nové logo „potkalo“ s jinými, přičemž podobnost byla více než zřejmá. A nešlo jenom o podobná loga firem z jiných oborů. Některé (například Scottish Art Council) pracují ve stejném oboru.
Celá situace ukazuje, že je obtížné přijít s něčím opravdu objevným. I když odborníci poukazují, že nové logo Quarku není zrovna šťastně zvolené, přesto nelze říct, že by bylo plagiátem. Zelená je zkrátka někdy pouze zelená a podobnost je čistě náhodná... **[pk]**

✖ RECYCLING IDEAS The problem of “stolen” design is topical not only in the Czech Republic. New ideas are, after all, limited, so it is not surprising that the elementary design components keep being repeated. Especially in their pure, original form, which emerges in the final designs of endlessly polished and refined logotypes. In the Czech Republic, few of such cases were discussed recently.
Not long time ago, the logo of **Quark Company** was redesigned from the scratch. On one hand, Quark needed a truly distinguished logo, but on the other hand, it wasn't meant to be too expressive, since that would turn against the company itself—its products should be a reliable basis for further creative work, not drawing attention to itself too much.
The new logo was designed by **SicolaMartin**, the creative division of **Young and Rubicam**. Quark also used the services of two research companies, which were commissioned to look for similar logo designs. Despite of that effort, the new logo meets with others and the resemblance is quite striking. Some of the logos (such as the Scottish Art Council) even work in the same field.
The whole situation demonstrates that it is difficult to come up with a completely new, breakthrough design. Even though professionals point out that the new Quark logo was not chosen well, one cannot say that it was directly plagiarised. After all, green is sometimes just green, and any resemblance is purely accidental... **[pk]**

→ **www.quark.com**
→ **http://www.creativepro.com/story/feature/23415.html**

choose your own favorite vin
tage for this imaginary demon
choose your own favorite vin
tage for this imaginary demon
choose your own favorite vin
tage for this imaginary demo
choose your own favorite vin
tage for this imaginary demon
You may choose your own
favorite vintag for this imag

ALTERNATIVES, BIFORMS & LOGOTYPES

✖ OPENTYPE—STEPS BACK New technologies do not always bring real improvements. It is even sadder when this concerns a company which has been in the business for a long time.
ITC always used to provide a guarantee of quality, or at least of reliability and solid work. ITC fonts may not have been exclusive, but, on the other hand, you would be hard pressed to find an inferior, poorly designed ITC font.
Now, ITC or rather its owner **Monotype** (previously known as Agfa-Monotype) decided to produce OpenType versions of its typefaces. It started with **ITC Avant Garde Gothic**, one of the typefaces which played an important role in the history of ITC. Herb Lubalin used it for the original magazine **U&lc**, using a unique set of ligatures, thus giving the typeface its air of exclusivity.
In the original digitalised versions, most ligatures were omitted. This was because for everyday use, they were unnecessarily ornamental. Only a few type foundries supplied special cuts which contained the alternative ligatures. The new **ITC Avant Garde Gothic Pro** contains all the ligatures and alternating glyphs, and even some newly designed ones. Up to this point, the engineers of ITC have done a good job. But where did they make a mistake? Instead of using the italics designed by **André Gürtler**, **Christian Mengelt** and **Erich Gschwindt** from “Team ‘77” Letterform Research and Design, they decided to invent the wheel again and draw the italics anew. The result is appalling! You might get better results by not buying the italics, but sloping the original roman on your own. And you would definitely get the result for less money. Such poor job as presented here by Monotype (or ITC, who knows) is not worth any money at all. **[pk]**

→ **http://www.itcfonts.com/fonts/whatsnew_fonts.asp?Newrel=oct_05&disp=avantgardegothic**
→ **http://www.itcfonts.com/fonts/detail.asp?sid=0&sku=ITCP8064**

✖ KROKY ZPĚT S OPENTYPE Ne vždy přichází s moderními technologiemi i skutečné vylepšení. O to horší je, když se to týká firmy se zkušeností z oboru.
ITC byla vždy zárukou když ne kvality, tak alespoň jistoty a solidního řemesla. Písmo od ITC nemuselo být naprosto exkluzivní, ale těžko jste pod jeho hlavičkou našli nekvalitní práci.
Nyní se ITC, potažmo jeho vlastník **Monotype** (dříve Agfa-Monotype), rozhodla vyrábět opentypové verze svých písem. A začala hned písmem **ITC Avant Garde Gothic**, které hraje v historii ITC významnou roli. Herb Lubalin jej použil pro původní časopis **U&lc**. V něm využil poměrně neobvyklou sadu slitků, jež dávala písmu osobitý vzhled. Většina slitků byla v původních digitalizacích vynechána, protože byly pro běžné užití zbytečně ozdobné. Pouze několik málo písmolijen dodalo i speciální řezy, ve kterých byly alternativní slitky obsaženy.
Nový **ITC Avant Garde Gothic Pro** v sobě obsahuje všechny slitky a alternativní znaky, navíc několik nově dokreslených. Až potud odvedli inženýři z ITC dobrou práci.
A kde udělali chybu? Místo použití kurzivy, kterou navrhli **André Gürtler Christian Mengelt** a **Erich Gschwind** z „Team ‘77“ Letterform Research and Design, rozhodli se vynalézt znovu kolo a kurzivu překreslit. Výsledek je strašný! Pokud byste si kurzivu nekoupili a písmo pouze naklonili, možná dosáhnete lepších výsledků a rozhodně jich dosáhnete za méně peněz. Za tak špatnou práci, jakou předvedl Monotype (nebo ITC, kdo ví), je jakýchkoli peněz škoda. **[pk]**

BLACK LABEL

Tato publikace je vytištěna na papíru Black Label Mat 250 g/m² (obálka) a 150 g/m² (vnitřní listy).

ANTALIS s. r. o., Office Park Nové Butovice, Bucharova 1314/8, 158 00 Praha 5
tel.: +420 233 113 211, fax: +420 233 113 223, e-mail: antalis@antalis.cz, **www.antalis.cz**

antalis™ antalis.com

zelená energie
nekonečná síla přírody od Skupiny ČEZ
SKUPINA ČEZ
www.zelenaenergie.cz

← DIN Industrial archaeology / Industriální archeologie ← ATypI conference Helsinki ← Dederon ← FontExplorer X

UVNITŘ / INSIDE

← Private collection of Peter Staudinger, FarbTon, Hamburg.
→ Erwin Timmerman, Student Type & Media KABK, the Netherlands.